

PAUL RICOEUR **II** TIEMPO Y NARRACIÓN

configuración del tiempo en el relato de ficción



traducción de
AGUSTÍN NEIRA

TIEMPO Y NARRACIÓN
II
Configuración del tiempo
en el relato de ficción

por
PAUL RICŒUR





siglo xxi editores, s.a. de c.v.

CERRO DEL AGUA 248, ROMERO DE TERREROS, 04310, MEXICO, D F

siglo xxi editores, s.a.

TUCUMAN 1621 7º N, C1050AAG, BUENOS AIRES ARGENTINA

siglo xxi de españa editores, s.a.

MENENDEZ PIDAL 3 BIS 28036, MADRID, ESPAÑA

portada de carlos palleiro

primera edición en español, 1995

quinta edición en español, 2008

© siglo xxi editores, s.a. de c.v.

isbn 978-968-23-1965-5 (obra completa)

isbn 978-968-23-1967-9 (volumen 2)

primera edición en francés, 1984

© éditions du seuil. paris

título original *temps et récit u la configuration dans le récit de fiction*

derechos reservados conforme a la ley

impreso y hecho en méxico

impreso en impresora gráfica hernández

capuchinas núm. 378

col. evolución, cp. 57700

edo. de méxico

junio de 2008

ÍNDICE

PRÓLOGO	373
TERCERA PARTE: CONFIGURACIÓN DEL TIEMPO EN EL RELATO DE FICCIÓN	
1. LAS METAMORFOSIS DE LA TRAMA	383
1. Más allá del "mythos" trágico, 384; 2. Perennidad: ¿un orden de los paradigmas?, 394; 3. Decadencia. ¿fin del arte de narrar?, 403	
2. LAS RESTRICCIONES SEMIÓTICAS DE LA NARRATIVIDAD	420
1. Morfología del cuento, según Propp, 426; 2. Para una lógica de la narración, 436; 3. La semiótica narrativa de A. J. Greimas, 444	
3. LOS JUEGOS CON EL TIEMPO	469
1. Los tiempos del verbo y la enunciación, 470; 2. Tiempo de narrar ("Erzählzeit") y tiempo narrado ("erzählte Zeit"), 493; 3. Enunciación-enunciado-objeto en el "discurso de la narración", 501; 4. "Punto de vista" y "voz narrativa", 512	
4. EXPERIENCIA FICTICIA DEL TIEMPO	533
I. <i>Entre el tiempo mortal y el tiempo monumental: "La señora Dalloway"</i>	
II. <i>"La montaña mágica"</i>	
III. <i>"En busca del tiempo perdido": el tiempo transitado</i>	
1. El tiempo perdido, 589; 2. El tiempo recuperado, 600; 3. Del tiempo recuperado al tiempo perdido, 609	
CONCLUSIONES	618

PRÓLOGO

Este volumen II de *Tiempo y narración* no necesita una introducción particular. De hecho, contiene la tercera parte de una sola obra, cuyo plan indicamos al comienzo del volumen I. Además, esta tercera parte responde estrictamente por su tema, *Configuración del tiempo en el relato de ficción*, al de la segunda, *Configuración del tiempo en el relato histórico*. La cuarta parte, es decir, el tercero y último volumen, reunirá, con el título de *Experiencia del tiempo en la narración*, el triple homenaje que la fenomenología, la historia y la ficción rinden juntas a la capacidad que posee el relato, considerado en su amplitud indivisa de *refigurar* el tiempo.

Aprovecho este breve prólogo para añadir al agradecimiento que figura al principio del volumen I la expresión de mi gratitud a la dirección del National Humanities Center de Carolina del Norte. Las condiciones excepcionales de trabajo que ofrece a sus miembros me han permitido realizar las investigaciones que expongo en las páginas siguientes.

TERCERA PARTE

CONFIGURACIÓN DEL TIEMPO
EN EL RELATO DE FICCIÓN

En esta tercera parte, el modelo narrativo colocado bajo el signo de *mimesis* II¹ es analizado en un nuevo ámbito del campo narrativo, que, para distinguirla del correspondiente relato histórico, denominamos "relato de ficción". Éste abarca todo lo que la teoría de los géneros literarios entiende por cuento popular, epopeya, tragedia, comedia y novela. Tal enumeración apunta únicamente al tipo de texto cuya *estructura temporal* se tendrá en cuenta.

La lista de estos géneros no sólo no está cerrada, sino que la denominación provisional de los mismos no nos vincula de antemano a ninguna clasificación imperativa de géneros literarios, y eso en la medida en que nuestro propósito específico nos dispensa de tomar postura ante los problemas relativos a la clasificación y a la historia de los mismos géneros.² En este aspecto, emplearemos la nomenclatura más comúnmente admitida, siempre que las circunstancias lo permitan. En cambio, nos sentimos obligados a denominar a este subconjunto narrativo con el término de relato de ficción. Fiel a la convención léxica adoptada ya en el primer volumen,³ doy al término "ficción" una extensión menor de la que adoptan numerosos autores, que la consideran sinónimo de configuración narrativa. Tal identificación entre configuración narrativa y ficción no carece de fundamento, dado que el acto configurador es, como hemos defendido nosotros mismos, una operación de la imaginación creadora, en el sentido kantiano del término.

Reservo, sin embargo, el término de ficción para aquellas creaciones literarias que ignoran la pretensión de verdad inherente al relato histórico. Si consideramos como sinónimos "configura-

¹ Véase *Tiempo y narración*, vol. 1, primera parte, cap. 3 (*Mimesis* II).

² T. Todorov define, en mutua interrelación, las tres nociones de literatura, discurso y género; véase *La noción de literatura*, en *Les genres du discours* (París, 1978), 13-26. ¿Se objetará que las obras singulares infringen cualquier categorización? Con todo, la "transgresión, para existir como tal, necesita una ley; precisamente la que será transgredida" (*El origen de los géneros*, *ibid.*, p. 45). Esta ley consiste en cierta codificación de propiedades discursivas previas: en una institucionalización de ciertas "transformaciones que sufren algunos actos verbales para producir un género literario" (*ibid.*, p. 54). Así se preservan, a la vez, la filiación entre los géneros literarios y el discurso ordinario y la autonomía de la literatura. Podemos ver los primeros análisis de noción de género literario propuesta por Todorov en su *Introduction à la littérature fantastique* (París, 1970; trad. española, Buenos Aires, 1982).

³ Véase vol. I, primera parte, cap. 3. 2.

ción" y "ficción", ya no tenemos término disponible para explicar una relación diferente entre los dos modos narrativos y el problema de la verdad. Tanto el relato histórico como el de ficción tienen que ver con las mismas operaciones configuradoras que hemos puesto bajo el signo de *mimesis* II. En cambio, lo que las opone no concierne a la actividad estructuradora implicada en las estructuras narrativas en cuanto tales, sino a la pretensión de verdad por la que se define la tercera relación mimética.

Conviene que nos detengamos en el plano de lo que es, entre acción y narración, la segunda relación mimética. Así se podrá precisar una serie de divergencias y convergencias inesperadas a propósito del destino de la configuración narrativa en los dos ámbitos del relato histórico y del de ficción.

Los cuatro capítulos que componen esta tercera parte constituyen las etapas de un único itinerario: al ensanchar, profundizar, enriquecer y abrir hacia el exterior la noción de construcción de la trama recibida de la tradición aristotélica se trata de diversificar correlativamente la noción de temporalidad recibida de la tradición agustiniana, sin salir por ello del marco fijado por la idea de configuración narrativa y sin transgredir, por lo tanto, los límites de *mimesis* II.

1. *Ensanchar* la noción de construcción de la trama es, en primer lugar, mostrar la capacidad que tiene el *mythos* aristotélico de metamorfosearse sin perder su identidad. La importancia de la comprensión narrativa debe juzgarse según esta mutabilidad de la construcción de la trama. Aquí varias cuestiones se sobrentienden:

a] Un género narrativo tan nuevo como la novela moderna, por ejemplo, ¿guarda con el *mythos* trágico, sinónimo para los griegos de construcción de la trama, un vínculo de filiación tal que podamos situarlo bajo el principio formal de discordancia concordante con el que hemos caracterizado la configuración narrativa?

b] ¿Ofrece la construcción de la trama, por medio de sus mutaciones, una estabilidad tal que podamos colocarla bajo los paradigmas que preservan el estilo de tradicionalidad de la función narrativa, al menos en el ámbito cultural de Occidente?

c] ¿A partir de qué umbral crítico las desviaciones más extremas con respecto a este estilo de tradicionalidad imponen la hipótesis no sólo de un cisma frente a la tradición narrativa, sino de una muerte de la propia función narrativa?

En esta primera búsqueda, la cuestión del tiempo interviene sólo marginalmente, mediante los conceptos de *innovación*, *estabilidad* y *decadencia*, con los cuales intentamos caracterizar la identidad de la función narrativa sin ceder a ningún esencialismo.

2. *Profundizar* la noción de construcción de la trama es confrontar la comprensión narrativa, forjada por la frecuentación de los relatos transmitidos por nuestra cultura, con la racionalidad desarrollada en nuestros días por la narratología⁴ y, singularmente, por la semiótica narrativa característica del enfoque estructural. La discusión de prioridad entre comprensión narrativa y racionalidad semiótica, en la que deberemos arbitrar, ofrece un parentesco evidente con la discusión suscitada en nuestra segunda parte por la epistemología de la historiografía contemporánea. De hecho, es posible asignar al mismo plano de racionalidad la explicación nomológica, que algunos teóricos de la historia han pretendido sustituir por el arte de la narración, y el discernimiento, en semiótica narrativa, de estructuras profundas del relato, respecto de las cuales las reglas de construcción de la trama no constituirían más que estructuras de superficie. Se plantea el problema de saber si podemos aportar a este conflicto de prioridad la misma respuesta que en el debate análogo sobre la historia, diciendo que explicar más es comprender mejor.

Pero el problema del tiempo interviene de nuevo, de un modo menos periférico que antes. En la medida en que la semiótica narrativa logra conferir un estatuto *acrónico* a las estructuras profundas de la narración, se plantea la cuestión de saber si el cambio de plano estratégico operado por ella permite también hacer justicia a los rasgos más originales de la temporalidad narrativa que hemos caracterizado en la primera parte como concordancia discordante, al relacionar los análisis del tiempo de Agustín con los del *mythos* de Aristóteles. La suerte de la *diacronía* en la narratología explicará las dificultades propias de este segundo ciclo de cuestiones.

3. *Enriquecer* la idea de construcción de la trama y la de tiempo

⁴ Hablando con rigor, se debería llamar narratología a la ciencia de las estructuras narrativas, sin tener en cuenta la distinción entre narración histórica y relato de ficción. Sin embargo, según el uso actual del término, la narratología se concentra en el relato de ficción, sin excluir algunas incursiones en el campo de la historiografía. Comparo aquí la narratología y la historiografía con arreglo a esta existente distribución de funciones.

narrativo, relacionada con ella, significa explorar los recursos de la configuración narrativa que parecen propios del relato de ficción. Las razones de este privilegio del relato de ficción aparecerán más tarde, cuando podamos establecer el contraste entre tiempo histórico y tiempo de ficción sobre la base de una fenomenología de la conciencia temporal más amplia que la de Agustín.

Hasta el gran debate triangular entre vivencia, tiempo histórico y tiempo de ficción, nos apoyaremos en la importante propiedad que posee la *enunciación* narrativa de presentar, en el propio discurso, marcas específicas que la distinguen del *enunciado* de las cosas narradas. De ello se deduce, para el tiempo, una aptitud paralela para desdoblarse en tiempo del acto de narrar y tiempo de las cosas narradas. Las discordancias entre ambas modalidades temporales no dependen ya de la alternativa entre lógica acrónica y desarrollo cronológico, entre cuyas ramas la discusión precedente corre el riesgo continuo de dejarse encerrar. De hecho, estas discordancias presentan aspectos no cronométricos que invitan a descifrar en ellas una dimensión original, *reflexiva* en cierto modo, de la distensión del tiempo agustiniano, que el desdoblamiento entre enunciación y enunciado tiene el privilegio de poner de relieve en el relato de ficción.

4. *Abrir* hacia el exterior la idea de construcción de la trama y la del tiempo significa, en fin, seguir el movimiento de trascendencia por el que toda obra de ficción, sea verbal o plástica, narrativa o lírica, proyecta fuera de sí misma un mundo que se puede llamar *mundo de la obra*. Así, la epopeya, el drama, la novela proyectan sobre el modo de la ficción maneras de habitar el mundo que esperan ser asumidas por la lectura, proporcionando así un espacio de confrontación entre el mundo del texto y el del lector. Los problemas de refiguración, derivados de *mimesis* III, no comienzan en rigor más que en confrontación y por ella. Por eso la noción de "mundo del texto" está, a nuestro juicio, relacionada con el problema de la configuración narrativa, aunque prepare la transición de *mimesis* II a *mimesis* III.

A esta noción de mundo del texto corresponde una nueva relación entre tiempo y ficción. Creemos que es la más decisiva. No dudamos en hablar aquí, pese a la paradoja evidente de la expresión, de *experiencia ficticia del tiempo* para expresar los aspectos propiamente temporales del mundo del texto y de los modos de

habitar el mundo proyectado fuera de sí mismo por el texto.⁵ El estatuto de esta noción de experiencia de ficción es muy precario: por un lado, siguen siendo imaginarios los modos temporales de habitar el mundo, en la medida en que no existen más que en y por el texto; por otro, constituyen una especie de *trascendencia en la inmanencia* que permite precisamente la confrontación con el mundo del lector.⁶

⁵ Le consagramos tres estudios de textos literarios: *La señora Dalloway*, de Virginia Woolf; *La montaña mágica*, de Thomas Mann, y *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust (cap. 4 de este volumen).

⁶ Mi interpretación de la función de la lectura en la experiencia literaria se acerca a la de Mario Valdés en *Shadows in the cave. A phenomenological approach to literary criticism based on hispanic texts* (Toronto, 1982): “En esta teoría, la estructura está completamente subordinada a la función [...], y la discusión sobre ella nos remite en última instancia a la reintegración de la expresión y la experiencia en la participación intersubjetiva de los lectores a través del tiempo y del espacio” (p. 15). Tampoco estoy lejos de la idea central de la obra de Jacques Carelli, *Le réel et la dispersion. Essai sur le champ de lecture poétique* (París, 1978).

I. LAS METAMORFOSIS DE LA TRAMA

La preferencia de la *comprensión narrativa* en el orden epistemológico, tal como se defenderá en el capítulo siguiente frente a las ambiciones racionalistas de la narratología, sólo puede garantizarse y mantenerse si antes se le otorga una amplitud tal que merezca ser considerada como el original al que la narratología pretende simular. Pero la tarea no es fácil: la teoría aristotélica de la trama fue concebida en una época en que sólo la tragedia, la comedia y la epopeya eran "géneros" reconocidos, dignos de suscitar la reflexión del filósofo. Pero han aparecido nuevos tipos dentro de los propios géneros trágico, cómico o épico, que hacen dudar de que una teoría de la trama apropiada a la práctica poética de los antiguos convenga todavía a obras tan nuevas como *Don Quijote* o *Hamlet*. Además, han surgido nuevos géneros, principalmente la novela, que han hecho de la literatura un inmenso campo de experimentación, del que, antes o después, se ha rechazado cualquier convención recibida. Podemos, pues, preguntarnos si la trama no se ha convertido en una categoría de alcance tan limitado, y de reputación tan pasada de moda, como la novela de intriga. Más aún, la evolución de la literatura no se limita a mostrar nuevos tipos dentro de los antiguos géneros y nuevos géneros dentro de la constelación de las formas literarias. Su aventura parece llevarla a alterar el propio límite de los géneros y a poner en duda el principio mismo de *orden*, que es la raíz de la idea de la trama. Lo que hoy se discute es la relación misma entre tal o cual obra particular y todo paradigma recibido.¹

¹ El término paradigma es aquí un concepto propio de la comprensión narrativa de un lector competente. Es, más o menos, sinónimo de regla de composición. Lo he escogido como término general para cubrir los tres planos: el de los principios más *formales* de composición, el de los *genéricos* (el género trágico, el cómico, etc.) y el de los *tipos* más específicos (la tragedia griega, la epopeya céltica, etc.). Su contrario es la *obra* singular, considerada en su capacidad de innovación y de desviación. Tomado en este sentido, el término paradigma no debe confundirse con el binomio de lo paradigmático y de lo sintagmático, que incumbe a la racionalidad semiótica que simula la comprensión narrativa.

¿No está desapareciendo del horizonte literario la trama, al tiempo que se borran los contornos mismos de la distinción más fundamental, la de la composición mimética, entre todos los modos de composición?

Urge, pues, poner a prueba la capacidad de metamorfosis de la trama, por encima de su esfera primera de aplicación en la *Poética* de Aristóteles, e identificar el umbral más allá del cual el concepto pierde todo valor diferenciador.

Esta investigación de la circunscripción en la que el concepto de trama sigue siendo válido halla un guía en el análisis de *mimesis* II propuesto en el transcurso de la primera parte de esta obra.² Este análisis contiene reglas de generalización del concepto de trama que ahora debemos aclarar formalmente.³

1. Más allá del "mythos" trágico

En primer lugar, se ha definido la construcción de la trama, en el plano más *formal*, como un dinamismo integrador que extrae una historia, una y completa *de* un conjunto de incidentes: eso es tanto como decir que transforma ese conjunto *en* una historia una y completa. Esta definición formal abre el campo a transformaciones reguladas que merecen llamarse tramas, siempre que puedan distinguirse totalidades temporales que realizan la síntesis de lo heterogéneo entre circunstancias, fines, medios, interacciones, resultados, queridos o no. De este modo, un historiador como Paul Veyne ha podido asignar a la noción de la trama considerablemente ampliada la función de integrar componentes tan abstractos del cambio social como los que ha puesto de relieve la historia no episódica e incluso la historia serial. La literatura debe poder presentar expansiones de igual amplitud. El espacio de juego se abre por la jerarquía de los paradigmas evocados anteriormente: tipos, géneros y formas. Se puede formular la hipótesis de que las metamorfosis de la trama consisten en usos siempre nuevos del

² *Tiempo y narración*, vol. 1, primera parte, cap. 3, II.

³ Hay que agradecer a Robert Scholes y Robert Kellogg, en *The nature of narrative* (Oxford, 1966), haber iniciado su estudio de las categorías narrativas, entre ellas las de la trama (*plot*), con un análisis de las tradiciones narrativas arcaicas, antiguas, medievales, etc., hasta los tiempos modernos.

principio formal de *configuración temporal* en géneros, tipos y obras singulares inéditas.

Parece que es en el campo de la novela moderna donde más debe discutirse la pertinencia del concepto de construcción de la trama. En efecto, la novela moderna se presenta, desde su nacimiento, como el género proteiforme por excelencia. Llamado a responder a una demanda social nueva, y que cambia con rapidez,⁴ se sustrajo bien pronto al control paralizador de los críticos y de los censores. Pero al menos durante tres siglos constituyó un prodigioso campo de experimentación en el dominio de la composición y de la expresión del tiempo.⁵

El obstáculo principal contra el que la novela tuvo, ante todo, que actuar con astucia y luego soslayar sin vacilación fue una concepción doblemente errónea de la trama: en primer lugar, porque era una simple transposición de dos géneros constituidos, la epopeya y el drama, y en segundo, porque el arte clásico, en Francia principalmente, había impuesto a estos dos géneros una versión mutilada y dogmática de las reglas de la *Poética* de Aristóteles. Basta evocar, por un lado, la interpretación limitativa y restrictiva dada de la regla de unidad de tiempo, tal como es interpretada en el capítulo VII de la *Poética* de Aristóteles, y por otro, la obligación estricta de comenzar *in medias res*, como Homero en la *Odisea*, y luego volver hacia atrás, para explicar la situación presente: todo esto con el fin de distinguir claramente la narración literaria de la histórica, supuestamente obligada a remontar el curso del tiempo, conducir a sus personajes sin interrupción desde el nacimiento hasta la muerte y llenar, mediante la narración, todos los intervalos del proceso.

Bajo la vigilancia de estas reglas, anquilosadas en una didáctica puntillosa, la trama sólo podía concebirse como una forma fácilmente legible, cerrada sobre sí misma, dispuesta simétricamente en ambos lados de un punto culminante, descansando sobre una conexión causal fácil de identificar entre el nudo y el desenlace;

⁴ Es particularmente notable el caso de la novela inglesa. Véase Jan Watt, *The rise of the novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding* (Londres, 1957). El autor describe la relación entre el auge de la novela y el de nuevos lectores y el nacimiento de una nueva necesidad de expresión para la experiencia privada. Son problemas que volveremos a encontrar en la cuarta parte, cuando evaluemos el lugar que la *lectura* tiene en el análisis del sentido de la obra narrativa.

⁵ A. A. Mendilow, *Time and the novel* (Londres-Nueva York, 1952).

en una palabra: como una forma en la que la configuración tendería a raya claramente a los episodios.

Un corolario importante de esta concepción demasiado estrecha de la trama ha contribuido al desconocimiento del principio formal de su construcción: mientras Aristóteles subordinaba los caracteres a la trama, considerada como concepto englobador respecto de los incidentes, a los caracteres y a los pensamientos, vemos, en la novela moderna, que la noción de carácter se libera de la de la trama, luego compite con ella e incluso la eclipsa totalmente.

Esta revolución encuentra en la historia del género razones serias. En efecto, precisamente bajo la denominación de carácter podemos colocar tres expansiones importantes del género novelesco.

En primer lugar, explotando el auge de la novela picaresca, la novela amplía considerablemente la *esfera social* en la que se desarrolla la acción. Ya no hay que describir los hechos relevantes o las fechorías de personajes legendarios o célebres, sino las aventuras de hombres o mujeres corrientes, del pueblo.

Un ejemplo de esto nos lo muestra la literatura inglesa del siglo XVIII. Al mismo tiempo, la historia narrada parece inclinarse por lo episódico, mediante las interacciones que sobrevienen en un tejido social singularmente más diferenciado, mediante las innumerables imbricaciones del tema dominante del amor con el dinero, la reputación, los códigos sociales y morales, en una palabra: por una *praxis* muy sutil (véase Hegel sobre *El sobrino de Rameau*, en la *Fenomenología del espíritu*).

La segunda expansión del carácter, a expensas —parece— de la trama, la ilustra la *novela educativa*,⁶ que alcanza su punto culmi-

⁶ Robinson Crusoe, sin llegar a personajes de la talla de Don Quijote, Fausto o Don Juan —héroes míticos del hombre moderno de Occidente—, puede considerarse el héroe por adelantado de la novela educativa: colocado en condiciones de soledad únicas en la vida real, movido por el único afán del provecho y por el criterio de la utilidad, se convierte en el héroe de una búsqueda en la que su aislamiento perpetuo actúa como la *mimesis* secreta de su aparente triunfo sobre las adversidades. Eleva así al rango de paradigma la soledad, considerada como el estado universal del hombre. Pero el carácter, más que liberarse de la trama, se puede decir que la engendra; el tema de la novela, lo que acabamos de llamar la búsqueda del héroe, introduce un nuevo principio de orden más sutil que las tramas convencionales del pasado. En este sentido, todo lo que distingue la obra maestra

nante con Schiller y Goethe y se prolonga hasta el primer tercio del siglo XX. Todo parece girar en torno al despertar a sí mismo del personaje principal. Es, en primer lugar, la conquista de su madurez la que proporciona la trama de la narración; luego son sus dudas, la confusión, la dificultad para situarse y ordenarse las que rigen cada vez más el rumbo del tipo. Pero, a lo largo de todo el desarrollo, a la historia narrada se le pide esencialmente que entreteja simultáneamente complejidad social y complejidad psicológica. Esta nueva ampliación procede directamente de la anterior. Ya lo había anticipado la técnica novelesca, en la edad de oro de la novela, en el siglo XIX, desde Balzac hasta Tolstoi, al sacar todos los recursos de una fórmula narrativa muy antigua, que consiste en profundizar en un carácter, narrando más, y en obtener de la riqueza del mismo la exigencia de una complejidad episódica mayor. En este sentido, carácter y trama se condicionan mutuamente.⁷

Una nueva fuente de perplejidad surgió, principalmente en el siglo XX, con la novela del *flujo de conciencia*, ilustrada maravillosamente por Virginia Woolf (de ella estudiaremos más adelante una obra maestra desde el punto de vista de la percepción del tiempo):⁸ lo que despierta ahora el interés es la personalidad inacabada, la diversidad de los planos de conciencia, de subconsciencia y de inconsciencia, el hormigueo de los deseos no formulados, el carácter incoativo y evanescente de las formaciones afectivas. La noción de trama aparece aquí desacreditada definitivamente. ¿Se

de Defoe de una simple narración de viajes y de aventuras, y la coloca en el espacio nuevo de la novela, puede atribuirse a la aparición de una configuración en la que la "fábula" es tácitamente regida por su "tema" (para hacer referencia a la traducción del *mythos* aristotélico por *fable and theme*, de Northrop Frye).

⁷ Este desarrollo simultáneo de las dos espirales del carácter y de la acción no es un procedimiento absolutamente nuevo. Frank Kermode, en *The genesis of secrecy: On the interpretation of narrative* (Cambridge, 1979), lo muestra actuando en el enriquecimiento, de un evangelio a otro, del carácter de Judas y, correlativamente, en el enriquecimiento del detalle de los acontecimientos narrados. Antes de él, Auerbach había mostrado ya, en *Mimesis*, hasta qué punto los personajes bíblicos, Abraham, el apóstol Pedro, difieren de los personajes homéricos: estos últimos son descritos sin profundidad, llanamente, mientras que los primeros son ricos en segundos planos y, por lo tanto, susceptibles de desarrollos narrativos.

⁸ *En busca del tiempo perdido*, obra de la que hablaremos más adelante, puede considerarse a la vez como una novela educativa y como una novela del flujo de conciencia. Véase *infra*, cap. 4, III.

puede hablar aún de trama cuando la exploración de los abismos de la conciencia parece revelar la impotencia del propio lenguaje para estructurarse y tomar forma?

Sin embargo, en estas expansiones sucesivas del carácter a expensas de la trama, nada escapa al principio *formal* de configuración y, por lo tanto, al concepto de construcción de la trama. Hasta me atrevería a decir que nada nos aparta de la definición aristotélica del *mythos* como la "imitación de una acción". Con el campo de la trama se acrecienta también el de la acción, por la que debe entenderse, más que la conducta de los protagonistas que producen cambios visibles en la situación, trastrocamientos de fortuna, lo que podría llamarse el destino externo de las personas. También es acción, en un sentido amplio, la transformación moral de un personaje, su crecimiento y educación, su iniciación en la complejidad de la vida moral y afectiva. Competen, en fin, a la acción, en un sentido más sutil aún, los cambios puramente interiores que afectan al propio curso temporal de las sensaciones, de las emociones, eventualmente en el plano menos concertado, el menos consciente que la introspección puede alcanzar.

El concepto de imitación de acción puede así extenderse más allá de la "novela de acción", en el sentido estricto de la palabra, e incluir la "novela de carácter" y la de "pensamiento", en virtud del poder englobador de la *trama* respecto de las categorías estrictamente definidas de incidente, de personaje (o de carácter) y de pensamiento. La esfera delimitada por el concepto de *mimesis praxeos* se extiende hasta donde se extiende la capacidad de la narración para "brindar" su objeto por estrategias narrativas que engendran totalidades singulares capaces de producir un "placer propio", por un juego de inferencias, de expectativas y respuestas emocionales, por parte del lector. En este sentido, la novela moderna nos enseña a alargar la noción de acción imitada (o representada) tanto como podemos decir que un principio *formal* de composición vela por la estructuración de los cambios capaces de afectar a seres semejantes a nosotros, individuales o colectivos, seres dotados de nombre propio, como en la novela moderna del siglo XIX, o simplemente designados por una inicial (K...), como en Kafka; seres incluso hasta sin nombre, como en Beckett.

Así, la historia del género "historia" no nos impone en absoluto renunciar al término de trama para designar el correlato de la

inteligencia narrativa. Pero no hay que limitarse a estas consideraciones históricas sobre la extensión del género novelesco para comprender lo que ha podido ocurrir para el fracaso de la trama. Hay una razón más velada para la reducción del concepto de trama al de simple hilo de la historia, de esquema o de resumen de los incidentes. Si la trama, reducida a este esqueleto, ha podido parecer una restricción exterior, incluso artificial y finalmente arbitraria, es que, desde el nacimiento de la novela y hasta el final de la edad de oro, en el siglo XIX, ocupó el primer plano un problema más urgente que el del arte de componer: el de la *verosimilitud*. Facilitó la sustitución de un problema por otro el hecho de que la conquista de la verosimilitud se hizo bajo el principio de la lucha contra las "convenciones", en primer lugar contra lo que se entendía por trama, con referencia a la epopeya, a la tragedia y a la comedia bajo sus formas antigua, elisabetiana o clásica (en el sentido francés de la palabra). Luchar contra las convenciones y por la verosimilitud no constituía así más que la misma y única batalla. Este afán por lo verdadero en el sentido de ser fiel a la realidad, de igualar el arte con la vida, fue lo que más contribuyó a ocultar los problemas de la composición narrativa.

Y, sin embargo, estos problemas no estaban abolidos; sólo se habían desplazado. Basta reflexionar sobre la variedad de procedimientos novelescos empleados en los inicios de la novela inglesa para satisfacer el deseo de pintar la vida en su verdad cotidiana. Así, Defoe, en *Robinson Crusoe*, recurre a la pseudoautobiografía, imitando a los numerosos periódicos, memorias, autobiografías auténticas escritos en su tiempo por hombres formados en la disciplina calvinista del examen diario de conciencia. Tras él, Richardson, en *Pamela* y en *Clarissa*, cree poder pintar con más fidelidad la experiencia privada —por ejemplo, los conflictos entre el amor romántico y la institución del matrimonio— recurriendo a un procedimiento tan artificial como el intercambio epistolar,⁹ pese a sus desventajas evidentes: débil poder selectivo,

⁹ De *Pamela* a *Clarissa* vemos refinarse hasta el procedimiento epistolar: en lugar de una correspondencia simple, como en la primera novela, entre la heroína y su padre, *Clarissa* presenta dos intercambios de cartas: entre la heroína y el héroe y sus respectivos confidentes. El desarrollo paralelo de dos correspondencias atenúa las desventajas del género mediante la multiplicación de los puntos de vista. Se puede llamar, sin duda, trama a esta sutil combinación epistolar, que presenta alternativamente la visión femenina y la visión masculina, el comedimiento y la vo-

invasión de la insignificancia y de la palabrería, estancamiento y repetición. Pero para un novelista como Richardson, las ventajas prevalecían sin discusión.

Al hacer escribir a su heroína en el acto, el novelista podía dar la impresión de máxima proximidad entre la escritura y el sentimiento. Además, el recurso al tiempo presente contribuía a transmitir esta impresión de inmediatez, gracias a la transcripción casi simultánea de los sentimientos experimentados y de sus circunstancias. Al mismo tiempo se eliminaban las dificultades insolubles de la pseudoautobiografía, entregada a los únicos recursos de una memoria increíble. En fin, el procedimiento permitía al lector compartir la situación psicológica presupuesta por el propio recurso del intercambio epistolar: la sutil mezcla de inhibición y de desahogo que invade el alma de quien decide confiar a la pluma la expresión de sus sentimientos íntimos —a lo cual corresponde, por parte del lector, una mezcla no menos sutil entre la indiscreción de una mirada y la impunidad de una lectura solitaria.

Lo que, sin duda, impidió a estos novelistas reflexionar sobre el artificio de las convenciones, que era el precio que había que pagar por la búsqueda de lo verosímil, es la convicción, común a los filósofos empiristas del lenguaje, desde Locke a Reid, de que el lenguaje debe ser purgado de todo elemento figurativo, considerado puramente decorativo, y devuelto a su vocación primera, la de “transmitir el conocimiento de las cosas”, según Locke. Esta confianza en la función espontáneamente referencial del lenguaje, reducido a su uso literal, no es menos importante que la voluntad de devolver el pensamiento conceptual a su presunto origen en la experiencia de lo particular. En realidad, esta voluntad va acompañada de aquella confianza: en efecto, ¿cómo producir por el lenguaje la experiencia de lo particular si aquél no puede reducirse a la pura referencia vinculada a su presunta literalidad?

Lo cierto es que, trasladada al campo literario, esta vuelta a la experiencia y al lenguaje simple y directo condujo a la creación de un género nuevo,¹⁰ definido por el deseo de establecer la co-

lubilidad, la lentitud de los desarrollos y la instantaneidad de los episodios violentos. El autor, tan consciente como dueño de su arte, ha podido presumir que no existe digresión en su obra que no proceda del tema ni contribuya a él, lo que define formalmente la trama.

¹⁰ No es casualidad que se haya llamado *novel* a la novela inglesa. Mendilow y

respondencia más exacta posible entre la obra literaria y la realidad que imita. Implícita a este proyecto es la reducción de la *mimesis* a la imitación-copia, en un sentido totalmente extraño a la *Poética* de Aristóteles. No es, pues, sorprendente que ni la pseudo-autobiografía ni la fórmula epistolar hayan creado dificultades para sus usuarios. La memoria no es sospechosa de falsificación, sea que el héroe narre después o se desahogue al instante. En los mismos Locke y Hume, ella es el soporte de la causalidad y de la identidad personal. Así, producir la textura de la vida cotidiana, en su proximidad más estricta, se considera como una tarea accesible y, finalmente, no problemática.

No es pequeña paradoja que sea la reflexión sobre el carácter altamente *convencional* del discurso novelesco así establecido el que haya llevado más tarde a reflexionar sobre las condiciones formales de la propia ilusión de proximidad y, de ese modo, haya conducido a reconocer el estatuto fundamentalmente *de ficción* de la propia novela. Al fin y al cabo, la transcripción instantánea, espontánea y sin disfraz de la experiencia, en la literatura epistolar, no es menos convencional que el repertorio del pasado por una memoria supuestamente infalible, como en la novela pseudo-autobiográfica. El género epistolar supone, en efecto, que es posible transferir por la escritura, sin pérdida de poder persuasivo, la fuerza de representación vinculada a la palabra viva o a la acción escénica. A la creencia, expresada por Locke, en el valor referencial directo del lenguaje desprovisto de adornos y de figuras se añade la creencia en la autoridad de la cosa impresa, que suple la ausencia de la voz viva.¹¹ Acaso era menester que, en un primer

Watt citan declaraciones sorprendentes de Defoe, Richardson y Fielding, que muestran su convicción de inventar un género literario inédito, en el sentido propio del término. Igualmente, la palabra original, que en la Edad Media denotaba lo que ha existido desde el principio, se emplea para significar lo que no es derivado, independientemente, de primera mano, en una palabra: "nuevo o fresco en carácter o estilo" (Jan Watt). La historia narrada deberá ser nueva, y los personajes, seres particulares colocados en circunstancias particulares. No es exagerado vincular a esta confianza simple y directa la elección evocada anteriormente de personajes de bajo linaje, de los que Aristóteles había dicho que no son ni mejores ni peores que nosotros, sino semejantes. Hay que considerar también como un corolario de la voluntad de fidelidad a la experiencia el abandono de las tramas tradicionales, sacadas del tesoro de la mitología, de la historia o de la literatura anterior, y la invención de personajes sin pasado legendario, de historias sin tradición anterior.

¹¹ Sobre este cortocircuito entre lo íntimo y lo impreso, y la increíble ilusión

momento, el propósito declarado de ser verosímil se confundiera con el de "representar" la realidad de la vida para borrar así una concepción estrecha y artificial de la trama y que, en un segundo momento, los problemas de composición se coloquen en un primer plano por la reflexión sobre las condiciones formales de una representación verídica. Con otras palabras: acaso era menester desechar las convenciones en nombre de lo verosímil para descubrir que el precio que hay que pagar es un aumento de refinamiento en la composición; por lo tanto, la invención de tramas cada vez más complejas y, en este sentido, cada vez más alejadas de la realidad y de la vida.¹²

Sea lo que fuere de esta supuesta estratagema de la razón en la historia del género novelesco, persiste la paradoja de que sea el refinamiento de la técnica narrativa, suscitado por el afán de fidelidad a la realidad cotidiana, el que haya atraído la atención sobre lo que Aristóteles llamaba, en sentido amplio, imitación de una acción por la disposición de los hechos en una trama. ¿Cuántas convenciones, cuántos artificios son necesarios para escribir la vida, para componer por la escritura su simulacro persuasivo?

de identificación entre el héroe y el lector que resulta de ello, véase Jan Watt, *The rise of the novel, op. cit.*, pp. 196-197.

¹² En la historia de la novela inglesa, *Tom Jones*, de Fielding, ocupa un lugar excepcional. Si durante largo tiempo se ha preferido la *Pamela* o la *Clarissa* de Richardson a la obra de Fielding, es porque se encontraba en las obras de Richardson una pintura elaborada de los caracteres, a expensas de la trama en el sentido restringido del término. La crítica moderna devuelve a *Tom Jones* cierta preeminencia debido al tratamiento elaborado de su estructura narrativa desde el punto de vista del juego entre tiempo empleado en narrar y tiempo narrado. En él, la acción central es relativamente sencilla, pero subdividida en una serie de unidades narrativas, relativamente independientes y de extensión diferente consagradas a episodios separados por intervalos más o menos largos y que abarcan lapsos muy variables: en suma, tres grupos de seis subconjuntos, que constituyen ocho volúmenes y veinte capítulos. Los problemas de composición eran considerables y exigían gran variedad de procedimientos, de cambios incesantes, de contrapuntos sorprendentes. No es casualidad que Fielding haya sido más sensible a la continuidad entre la novela y las formas antiguas de la tradición narrativa que Defoe y Richardson, poco amantes de la epopeya de origen homérico, y que haya asimilado la novela a una "epopeya cómica en prosa". Jan Watt, que cita esta fórmula, la compara con la idea de Hegel, en la *Estética*, de que la novela sería una manifestación del espíritu de la epopeya influida por un concepto moderno y prosaico de la realidad (*The rise of the novel, op. cit.*, p. 293).

Sí, es una gran paradoja —que sólo encontrará su pleno desarrollo en nuestra meditación sobre el vínculo entre configuración y refiguración— que el dominio de las convenciones haya debido crecer en razón directa de la ambición representativa de la novela, durante su período más largo, el del realismo novelesco. En este sentido, las tres etapas sumariamente definidas antes —novela de acción, novela de carácter, novela de pensamiento— jalonan una doble historia: la de la conquista de regiones nuevas por el principio formal de configuración y la del descubrimiento del carácter cada vez más convencional del empeño. Esta segunda historia, esta historia en contrapunto, es la de la toma de conciencia de la novela como *arte de ficción*, según el famoso título de Henry James.

En una primera fase, la vigilancia formal sigue estando subordinada a la motivación realista que la había engendrado; incluso está disimulada bajo el objetivo representativo. La verosimilitud es también un campo de lo verdadero, su imagen y su semejanza. Lo más verosímil es lo que se ciñe lo más posible a lo familiar, a lo ordinario, a lo cotidiano, por oposición a lo maravilloso de la tradición épica y a lo sublime del drama clásico. La suerte de la trama tiene lugar, pues, en este esfuerzo casi desesperado por acercar asintóticamente el artificio de la composición novelesca a una realidad que se oculta según la importancia de las exigencias formales de composición que ella multiplica. Todo sucede como si únicamente convenciones cada vez más complejas pudiesen igualar lo natural y lo verdadero, y como si la complejidad creciente de estas convenciones hiciese retroceder a un horizonte inaccesible a esta misma realidad que el arte pretende igualar y “ofrecer”. Por eso el recurso a lo verosímil no podía ocultar por mucho tiempo el hecho de que la verosimilitud no es sólo semejanza con lo verdadero, sino apariencia de lo verdadero. Diferencia sutil que debía ahondarse profundamente. En efecto, a medida que la novela se conoce mejor como arte de la ficción, la reflexión sobre las condiciones formales de la producción de esta ficción entra en competición abierta con la motivación realista tras la que, en un principio, se había ocultado. La edad de oro de la novela en el siglo XIX puede caracterizarse por un equilibrio precario entre el objetivo de fidelidad a la realidad, afirmado cada vez con mayor fuerza, y la conciencia cada vez más aguda del artificio de una composición lograda.

Este equilibrio debía romperse un día. Si, en efecto, lo verosímil no es más que la analogía de lo verdadero, ¿qué es, entonces, la ficción bajo el régimen de esta analogía sino la habilidad de un hacer-crear, merced al cual el artificio es *tomado como* un testimonio auténtico sobre la realidad y sobre la vida? El arte de la ficción se manifiesta entonces como arte de la ilusión. En lo sucesivo, la conciencia del artificio minará desde dentro la motivación realista, hasta volverse en contra de ella y destruirla.

Se suele decir en la actualidad que sólo una novela sin trama, sin personaje ni organización temporal visible es más auténticamente fiel a una experiencia a su vez fragmentada e inconsistente que la novela tradicional del siglo XIX. Pero entonces, la defensa de una ficción fragmentada e inconsistente no se justifica de modo distinto a como en otro tiempo se hacía la defensa de la literatura naturalista. Sencillamente, el argumento de verosimilitud se ha desplazado: antaño, la complejidad social pedía el abandono del paradigma clásico; hoy es la presunta incoherencia de la realidad la que exige el abandono de todo paradigma. Desde ese momento, la literatura, redoblando el caos de la realidad por el de la ficción, reduce la *mimesis* a su función más débil, la de replicar a lo real copiándolo. Por suerte, persiste la paradoja de que la ficción sella su capitulación al multiplicar precisamente los artificios.

Podemos, pues, preguntarnos si no se ha invertido la paradoja inicial: al principio era el objetivo representativo el que motivaba la convención; al final del recorrido es la conciencia de la ilusión la que altera la convención y motiva el esfuerzo por liberarse de todo paradigma. El problema de los límites y, quizá, el del debilitamiento de las metamorfosis de la trama nacieron de este trastocamiento.

2. Perennidad: ¿un orden de los paradigmas?

La discusión precedente se ha basado en la capacidad de expansión del principio formal de figuración por la trama, más allá de su ejemplificación primera en la *Poética* de Aristóteles. La demostración ha exigido un recurso a la historia literaria, en este caso la de la novela. ¿Significa esto que la historia literaria puede hacer las veces de crítica? A mi entender, la crítica no puede ni identifi-

carse con ella ni ignorarla. No puede eliminarla porque es la familiaridad con las obras, tal como aparecieron en la sucesión de las culturas de las que somos herederos, la que instruye la inteligencia narrativa, antes de que la narratología construya con ellas un simulacro intemporal. En este sentido, la inteligencia narrativa conserva, íntegra y recapitula su propia historia. La crítica, sin embargo, no puede limitarse a dar cuenta, en su pura contingencia, de la aparición de las obras singulares. Su función propia es discernir un estilo de desarrollo, un orden en movimiento, que hace de esta serie de acontecimientos una herencia significativa. La empresa merece, al menos, intentarse, si es cierto que la función narrativa posee ya su inteligibilidad propia, antes de que la racionalidad semiótica acometa la reescritura de sus reglas. En el capítulo programático de la primera parte he propuesto comparar esta inteligibilidad prerracional con la del esquematismo del que proceden, según Kant, las reglas del entendimiento categorial. Pero este esquematismo no es intemporal. Procede a su vez de la sedimentación de una práctica, que tiene una historia específica. Es esta sedimentación la que da al esquematismo el estilo histórico único que he llamado tradicionalidad.

La tradicionalidad es ese fenómeno, irreductible a cualquier otro, que permite a la crítica mantenerse a mitad de camino entre la contingencia de una simple historia de los "géneros", de los "tipos" o de las "obras" singulares que competen a la función narrativa, y la eventual lógica de los posibles narrativos, que escaparía a cualquier historia. El orden que puede desprenderse de esta auto-estructuración de la tradición no es ni histórico ni antihistórico, sino transhistórico, en el sentido de que recorre la historia más de modo acumulativo que simplemente aditivo. Aunque implique rupturas, cambios repentinos de paradigmas, estos mismos cortes no son simplemente olvidados; tampoco hacen olvidar lo que les precede ni aquello de lo que nos separan: también ellos forman parte del fenómeno de tradición y de su estilo acumulativo.¹³ Si el fenómeno de tradición no entrañara este poder

¹³ En este sentido, ni la noción de cambio de paradigma, según Kuhn, ni la de corte epistemológico, según Foucault, contradicen de modo radical el análisis de las tradiciones de Gadamer. Los cortes epistémicos se harían insignificantes —en el sentido propio de la palabra— si no caracterizasen por el estilo mismo de la tradicionalidad el modo único con que ésta se autoestructuró. Es precisamente bajo

de orden, tampoco sería posible apreciar los fenómenos de desviación que consideraremos en la sección siguiente ni plantear la cuestión de la muerte del arte narrativo por agotamiento de su dinamismo creador. Estos dos fenómenos de desviación y de muerte son sólo el reverso del problema que ahora planteamos: el del orden de los paradigmas, en el plano del esquematismo de la inteligencia narrativa y no de la racionalidad semiótica.

Es esta consideración la que me ha vinculado a la *Anatomie de la critique* de Northrop Frye.¹⁴ La teoría de los *modos* que se lee en su primer ensayo, y más aún la de los *arquetipos* del segundo, son indiscutiblemente sistemáticas. Pero la sistematicidad desplegada en este caso no es del mismo grado que la racionalidad característica de la semiótica narrativa. Conciérne al esquematismo de la inteligencia narrativa en su tradicionalidad. Sólo intenta extraer una tipología de esta esquematización siempre en vías de formación.

Por eso no puede apoyarse en su coherencia o en sus virtudes deductivas, sino sólo en su capacidad de explicar, por un proceso inductivo abierto, el mayor número posible de obras incluidas en nuestro acervo cultural. He intentado en otra parte¹⁵ una reconstrucción de la *Anatomie de la critique*, que ilustra la tesis de que el sistema de las configuraciones narrativas propuesto por Northrop Frye compete al esquematismo transhistórico de la inteligencia narrativa y no a la racionalidad antihistórica de la semiótica narrativa. Presento aquí los escasos fragmentos que convienen a mi demostración.

Consideremos, en primer lugar, la teoría de los *modos*, la que responde con más exactitud a lo que llamo aquí esquematismo narrativo: entre estos modos, detengámonos en los que el autor llama *modos de ficción*, para distinguirlos de los *temáticos*, en el sentido de que no conciernen más que a las relaciones estructurales internas a la fábula, con exclusión de su intención.¹⁶ La distri-

la modalidad de ese corte epistemológico como estamos sometidos a la eficacia de la historia, según la lograda expresión *Wirkungsgeschichte* de Gadamer, que estudiaremos determinadamente en la cuarta parte.

¹⁴ Northrop Frye, *The anatomy of criticism. Four essays* (Princeton, 1957).

¹⁵ *Anatomy of criticism of the order of paradigms*, en *Center and labyrinth* (Hom. a Northrop Frye; Toronto, 1983), pp. 1-13.

¹⁶ El paralelismo entre modos de ficción y modos temáticos está garantizado por la unión entre *mythos* y *dianoia* en la *Poética* de Aristóteles, completada por C. Longino en su tratado sobre *Lo sublime*. "Fábula y tema", tomados juntos, consti-

bución de los modos ficcionales se regulan según un criterio de base: el poder de acción del héroe, que puede ser —lo hemos leído en la *Poética* de Aristóteles— mayor, menor o comparable al nuestro.

Frye aplica este criterio en dos planos paralelos previos: el de lo trágico y el de lo cómico, que, a decir verdad, no son modos, sino clases de modos. En los modos trágicos, el héroe es aislado de la sociedad (a esto corresponde una distancia estética análoga por parte del espectador, según se ve en las emociones “purificadas” del temor y de la compasión); en los modos cómicos, el héroe es reincorporado a su sociedad. Por lo tanto, Frye aplica el criterio de los grados de poder de la acción en estos dos planos de lo trágico y de lo cómico. Distingue así, en cada uno de ellos, cinco modos, repartidos en cinco columnas. En la primera columna, la del mito, el héroe nos es superior por naturaleza (*in kind*): los mitos son, en grandes líneas, las historias de los dioses; en el plano de lo trágico tenemos los mitos dionisiacos, que celebran a dioses que mueren; en el plano de lo cómico encontramos los mitos apolíneos, en los que el héroe divino es recibido en la sociedad de los dioses. En la segunda columna, la de lo maravilloso (*romance*), la superioridad del héroe no es innata, sino de grado, respecto de los demás hombres y de su entorno: a esta categoría pertenecen los cuentos y las leyendas; en el plano trágico tenemos el relato maravilloso de tono elegíaco: muerte del héroe, muerte del santo mártir, etc. (a esto corresponde, por parte del oyente, una cualidad especial de temor y de compasión propia de lo maravilloso); en el plano cómico nos encontramos con el relato maravilloso de tono idílico: el pastoril, el *western*. En la tercera columna, la de lo mimético elevado (*high mimetic*), el héroe ya sólo es superior a los demás hombres, no a su entorno, como vemos en la epopeya y en la tragedia; en el plano trágico, el poema celebra la caída del héroe: la *catharsis* que le da respuesta recibe de la *harmatia* trágica su nota específica de compasión y de temor; en el plano cómico tenemos la comedia antigua de Aristófanes: damos respuesta a lo ridículo por una mezcla de simpatía y de risa punitiva. En la cuarta columna, la de lo mimético bajo, el héroe ya no es superior ni a su entorno ni a los demás hombres:

tuyen la historia narrada (*story*), donde la *dianoia* designa el punto de esa “historia”.

es igual; en el plano trágico encontramos al héroe patético, aislado por dentro y por fuera, desde el impostor (*alazon*) hasta el "filósofo" obsesionado por sí mismo, como Fausto y Hamlet; en el plano cómico tenemos la comedia nueva de Menandro, la trama erótica, basada en encuentros fortuitos y en agniciones; la comedia doméstica; la novela picaresca, que narra la ascensión social del pícaro; aquí hay que situar la ficción realista descrita por nosotros en el apartado anterior. En la quinta columna, la de la ironía, el héroe es inferior a nosotros en poder y en inteligencia: lo miramos con arrogancia; pertenece al mismo modo el héroe que finge parecer inferior de lo que en realidad es, que se esfuerza en decir menos para significar más; en el plano trágico encontramos toda una colección de modelos que responden de manera variada a las vicisitudes de la vida mediante un humor desprovisto de pasión, y que se prestan al estudio del aislamiento trágico en cuanto tal: la gama es vasta, desde el *pharmakos* o víctima expiatoria, pasando por el héroe de la condenación inevitable (Adán, en la narración del Génesis; el Señor K, en *El proceso*, de Kafka) hasta la víctima inocente (el Cristo de los evangelios y, no lejos, entre la ironía de lo inevitable y de lo incongruente, Prometeo); en el plano de la comedia tenemos el *pharmakos* expulsado (Shylock, Tartufo), el cómico punitivo, al que sólo la barrera del juego salva del linchamiento, y todas las parodias de la ironía trágica, cuyos variados recursos son explotados por la novela policiaca o la de ciencia-ficción.

Dos tesis anejas corrigen la aparente rigidez taxonómica que ofrece semejante clasificación. Según la primera, la ficción, en Occidente, desplaza continuamente su centro de gravedad desde lo alto hacia lo bajo, desde el héroe divino hacia el de la tragedia y de la comedia irónica, incluida la parodia de la ironía trágica. Esta ley descendente no es forzosamente una ley de decadencia si consideramos su contrapartida. En primer lugar, en la medida en que decrece lo sagrado de la primera columna y lo maravilloso de la segunda, vemos aumentar la tendencia mimética, bajo la forma de lo mimético elevado, luego de lo mimético bajo, y acrecentarse los valores de plausibilidad y de verosimilitud (pp. 69-70). Este aspecto confirma un rasgo importante de nuestro análisis anterior sobre la relación entre convención y verosimilitud. Además, merced a la disminución de poder del héroe, los valores de la ironía se liberan y se dan libre curso. En un sentido, la ironía está

potencialmente presente en cuanto hay *mythos* en sentido amplio: todo *mythos*, en efecto, implica un “repliegue irónico fuera de lo real”. Esto explica la ambigüedad aparente del término mito: en el sentido de mito sagrado, el término designa la región de héroes superiores a nosotros por todos conceptos; en el sentido aristotélico del *mythos* abarca todo el dominio de la ficción. Los dos sentidos se enlazan por la ironía. Entonces, la ironía inherente al *mythos* aparece vinculada al conjunto de los modos de ficción. Está implícitamente presente en todo *mythos*, pero sólo se convierte en un “modo distinto” gracias a la decadencia del mito sagrado. Sólo a este precio la ironía constituye un “modo terminal” según la ley descendente evocada anteriormente. Esta primera tesis aneja introduce —lo estamos viendo— una orientación en la taxonomía.

Según la segunda tesis, la ironía, de una u otra manera, conduce al mito (pp. 59-60; 66-67). Northrop Frye está ansioso por descubrir, en la parte inferior de la escala de la comedia humana, por medio de la ironía ya del *pharmakos*, de lo inevitable o de lo incongruente, el indicio de un retorno al mito, bajo la forma de lo que él llama el “mito irónico”.

Esta orientación de la taxonomía según la primera tesis, como su circularidad según la segunda, definen el estilo de la tradición europea y occidental según Northrop Frye. En verdad, estas dos reglas de lectura parecerían totalmente arbitrarias si la teoría de los *modos* no encontrase su clave hermenéutica en la teoría de los *símbolos*, que ocupa los otros tres grandes ensayos de la *Anatomie de la critique*.

Un símbolo literario es, esencialmente, una “estructura verbal hipotética”; con otras palabras: una suposición y no una aserción, en la que la orientación “hacia lo interior” prevalece sobre la orientación “hacia lo exterior”, que es la de los signos de vocación extravertida y realista.¹⁷

El signo así entendido proporciona una clave hermenéutica para la interpretación de la cadena a la vez descendente y circular de los modos de ficción. Colocados nuevamente en los contextos

¹⁷ En este sentido, se puede acusar a la novela realista de confusión entre símbolo y signo. La ilusión de la novela, al menos en sus comienzos, nace de la fusión de dos propósitos heterogéneos: componer una estructura verbal autónoma el primero y representar la vida real el segundo.

literarios apropiados, los símbolos pasan, en efecto, por una serie de "fases", comparables a los cuatro sentidos de la exégesis bíblica medieval, tan magníficamente reconstruida por el padre De Lubac.¹⁸

La primera fase, llamada *literal*, corresponde al primer sentido de la hermenéutica bíblica. Se define exactamente por la importancia dada al carácter hipotético de la estructura poética. Comprender un poema literalmente es comprender la totalidad que él constituye tal como se da; es, pese a la paradoja aparente, leer el poema como poema. Desde este punto de vista, la novela realista es la que mejor cumple con ese criterio de la fase literal del símbolo.

Con la segunda fase, llamada *formal*, que recuerda el sentido alegórico de la hermenéutica bíblica, el poema recibe la estructura de su imitación de la naturaleza sin perder nada de su cualidad hipotética; de la naturaleza, el símbolo extrae una *imaginiería* que pone toda la literatura en una relación oblicua, indirecta, con la naturaleza; gracias a ello, puede no sólo agradar, sino instruir.¹⁹

La tercera fase es la del símbolo como *arquetipo*. No hay que precipitarse en denunciar, con un índice vengador, la aparente inspiración jungiana de la crítica arquetípica propia de este estadio. Este término subraya, en primer lugar, la recurrencia de las mismas formas verbales, nacidas del carácter eminentemente comunicable del arte poético, al que otros han designado con el término de intertextualidad; es esta recurrencia la que contribuye a la unificación y a la integración de nuestra experiencia literaria.²⁰ En este sentido, reconozco en el concepto de arquetipo un equivalente de lo que llamo aquí el esquematismo nacido de la sedimentación de la tradición. Además, el arquetipo integra en un orden convencional estable la imitación de la naturaleza que ca-

¹⁸ Henri de Lubac, *Exégese médiévale. Les quatre sens de l'écriture* (París, 1959-1962), 5 vols.

¹⁹ Mi intento por aislar, sólo que por medios abstractos, la *configuración* de la *refiguración* se apoya en una idea próxima a la de Northrop sobre las *fases* del símbolo. La refiguración, en efecto, es, por muchos conceptos, una reanudación en el plano de *mimesis* III de los rasgos del mundo de la acción ya comprendida en el plano de *mimesis* I por medio de su configuración narrativa (*mimesis* II), es decir, por medio de los modos "de ficción" y "temáticos" de Northrop Frye.

²⁰ "Los poemas se hacen a partir de otros poemas; las novelas, a partir de otras novelas. La literatura se configura a sí misma" (p. 97).

racteriza a la segunda fase; ésta proporciona sus recurrencias propias: el día y la noche, las cuatro estaciones, la vida y la muerte, etc. Ver el orden de la naturaleza como imitado por un orden correspondiente de palabras es una empresa perfectamente legítima si se sabe que este orden está construido sobre la concepción mimética de la imagen, la cual se edifica sobre la concepción hipotética del símbolo.²¹

La última fase del símbolo es la del símbolo como *mónada*. Esta fase corresponde al sentido anagógico de la antigua exégesis bíblica. Por *mónada*, Frye entiende la capacidad de la experiencia imaginaria para totalizarse desde un centro. No hay duda de que la total empresa de Northrop Frye está pendiente de la tesis de que todo el orden arquetípico remite a un "centro del orden de las palabras" (p. 118). Toda nuestra experiencia literaria apunta hacia él. Sin embargo, se equivocaría uno totalmente sobre el alcance de la crítica arquetípica, y más aún sobre el de la crítica anagógica, si se reconociese en ella una voluntad de dominio, como si fueran reconstrucciones racionalizadoras. Muy al contrario, los esquemas que conciernen a estas dos últimas fases muestran un orden no domeñable hasta en su composición cíclica. En efecto, la imaginería cuyo orden secreto se intenta discernir —por ejemplo, el orden de las cuatro estaciones— está dominada desde arriba por la imaginería apocalíptica, que, según formas difíciles de enumerar, gira en torno a la reconciliación en la unidad: unidad de Dios uno y trino, unidad de la humanidad, unidad del mundo animal en el símbolo del Cordero, del mundo vegetal en el del Árbol de vida, del mundo mineral en el de la Ciudad celeste. Además, este simbolismo tiene su reverso demoníaco en la figura de Satán, del tirano, del monstruo, de la higuera estéril, de la "mar primitiva", símbolo del "caos". Finalmente, esta misma es-

²¹ La crítica arquetípica, en este sentido, no difiere fundamentalmente de la practicada por Bachelard en su teoría de la imaginación "material", regulada según los "elementos" de la naturaleza —agua, aire, tierra, fuego—, cuya metamorfosis prosigue Frye en el campo del lenguaje; se asemeja igualmente al modo como Mircea Eliade ordena las hierofanías según las dimensiones cósmicas del cielo, del agua, de la vida, etc., que suelen estar acompañadas de rituales hablados o escritos. Para Northrop Frye también, el poema, en su fase arquetípica, imita la naturaleza en cuanto proceso cíclico expresado en los ritos (p. 178). Pero sólo la civilización será la que realice la tentativa de extraer de la naturaleza una "configuración humana total".

estructura polar es unificada por el poder del *Deseo*, que configura a la vez lo infinitamente deseable y su contrario, lo infinitamente detestable. En una perspectiva arquetípica y anagógica, toda imagería literaria presenta un doble aspecto: padece la falta de esta imagería apocalíptica de realización y al tiempo la busca.²²

El símbolo del Apocalipsis puede polarizar las imitaciones literarias del ciclo de las estaciones porque, habiéndose roto en esta fase el vínculo con el orden natural, éste no puede más que ser imitado con objeto de convertirse en una inmensa reserva de imágenes. Así, toda la literatura puede caracterizarse globalmente como búsqueda, tanto en los modos de lo maravilloso, de lo mimético elevado y de lo mimético bajo como en el modo irónico representado por la sátira.²³ Y precisamente en cuanto búsqueda, toda nuestra experiencia literaria tiene relación con este "orden de conjunto del verbo".²⁴

Para Northrop Frye, la progresión de lo hipotético hacia lo anagógico es una aproximación nunca concluida de la literatura como sistema. Es este *telos* el que, a contrapelo, hace plausible un orden arquetípico que configura a su vez lo imaginario y, finalmente, organiza lo hipotético en sistema. Éste fue, en un sentido, el sueño de Blake y más aún el de Mallarmé al declarar: "Todo en el mundo existe para desembocar en un libro".²⁵

²² Colocada bajo el símbolo capital del Apocalipsis, la mítica de las cuatro estaciones, en la que este símbolo aparece con frecuencia, pierde definitivamente todo carácter naturalista. En la fase arquetípica del símbolo, la naturaleza es todavía lo que contiene al hombre. En la fase anagógica, el hombre es el que contiene a la naturaleza, bajo el signo de lo infinitamente deseable.

²³ Discuto en el ensayo citado anteriormente el intento de Northrop Frye de hacer corresponder los modos narrativos con los mitos de primavera, verano, otoño e invierno.

²⁴ "Cuando el arte de Dante, o el de Shakespeare, alcanza su cima, como en *La tempestad*, tenemos la impresión de que estamos cerca de percibir el sujeto y la razón de toda nuestra experiencia, la impresión de que hemos penetrado hasta el centro profundamente sosegado del orden verbal" (p. 117).

²⁵ Cuando N. Frye escribe: "La concepción de una Palabra total es el postulado de que existe algo así como un orden de palabras..." (p. 126), sería un error encontrar una resonancia teológica en esta fórmula. Para Frye, la religión está demasiado volcada en lo *que es* y la literatura en lo *que puede ser* para que religión y literatura se confundan. La cultura y la literatura que la expresa encuentran su autonomía precisamente en el modo imaginario. Esta tensión entre lo posible y lo efectivo impide que N. Frye dé al concepto de ficción la amplitud y el poder en-

Al término de este análisis de una de las más poderosas empresas de recapitulación de la tradición literaria de Occidente, la tarea del filósofo no es discutir su ejecución, sino, teniéndola como plausible, reflexionar sobre las condiciones de posibilidad de semejante paso de la historia literaria a la crítica y a la anatomía de la crítica.

Merecen subrayarse tres puntos relativos a nuestra investigación sobre la construcción de la trama y sobre el tiempo.

En primer lugar es posible una investigación de *orden*, precisamente porque las culturas han producido obras que se dejan agrupar entre sí según semejanzas de familia, que actúan, en el caso de los modos narrativos, en el plano mismo de la construcción de la trama. En segundo lugar, este orden puede asignarse a la imaginación creadora, cuyo esquematismo forma. Finalmente, en cuanto orden de lo imaginario, implica una dimensión temporal irreductible, la de la tradicionalidad.

Cada uno de estos tres puntos muestra en la construcción de la trama el correlato de una auténtica inteligencia narrativa, que precede, de hecho y de derecho, a toda reconstrucción del narrar en un segundo grado de racionalidad.

3. *Decadencia: ¿fin del arte de narrar?*

Hemos llegado hasta el final de la idea de que el esquematismo que gobierna la inteligencia narrativa se manifiesta en una historia que conserva un estilo idéntico. Ahora es necesario explorar la idea opuesta: este esquematismo permite desviaciones que, en nuestros días, hacen diferir este estilo de sí mismo hasta tal punto, que su identidad se hace irreconocible. ¿Hay que incluir, pues, en el estilo de tradicionalidad de la narración la posibilidad de su muerte?

Pertenece a la propia idea de tradicionalidad —a la modalidad epistemológica de “hacer tradición”— que la identidad y la diferencia estén en ella mezcladas inextricablemente. La identidad de

globador que le confiere Frank Kermode en la obra que estudiaremos próximamente, en la que el Apocalipsis ocupa un lugar comparable al que Frye le otorga en su crítica arquetípica (tercero de sus “Ensayos”).

estilo no es la identidad de una estructura lógica acrónica; caracteriza el esquematismo de la inteligencia narrativa, tal como se constituye en una historia acumulativa y sedimentada. Por eso esta identidad es transhistórica y no intemporal. En consecuencia, se puede pensar que los paradigmas depositados por esta autoconfiguración de la tradición hayan engendrado, y continúen engendrando, variaciones que amenazan la identidad de estilo hasta el punto de anunciar su muerte.

Los problemas planteados por el arte de *terminar* la obra narrativa constituyen a este respecto una excelente piedra de toque. Al ser los paradigmas de composición, en la tradición occidental, paradigmas al mismo tiempo de terminación, se puede esperar que el agotamiento eventual de los paradigmas se vea en la dificultad de concluir la obra. Es tanto más legítimo unir estos dos problemas cuanto que el único rasgo formal que deba preservarse de la noción aristotélica de *mythos*, por encima de sus usos sucesivos en "géneros" (tragedia, novela, etc.), "tipos" (tragedia elisabetiana, novela del siglo XX, etc.), es el criterio de unidad y de totalidad. Sabemos que el *mythos* es la imitación de una acción única y completa. Pero una acción es única y completa si tiene un comienzo, un medio y un fin, es decir, si el comienzo introduce el medio, si el medio —peripecia y agnición— conduce al fin y si éste concluye el medio. Entonces la configuración prevalece sobre el episodio, la concordancia sobre la discordancia. Es, pues, legítimo tomar como síntoma del fin de la tradición de construcción de la trama el abandono del criterio de totalidad y, por lo tanto, la intención deliberada de no terminar la obra.

Interesa, en primer lugar, ponerse de acuerdo sobre la naturaleza del problema y no confundir dos cuestiones, la que concierne a *mimesis* II (configuración) y la que compete a *mimesis* III (refiguración). En este aspecto, una obra puede estar *cerrada* en cuanto a su configuración y *abierta* en cuanto a la influencia que puede ejercer en el mundo del lector. La lectura —lo diremos en la cuarta parte— es precisamente el acto que realiza el paso entre el efecto de cierre, según la primera perspectiva, y el efecto de apertura, según la segunda. En la medida en que toda obra actúa, añade al mundo algo que no estaba antes en él; pero el puro exceso que se puede atribuir a la obra en cuanto acto, su poder de interrumpir la repetición, como dice Roland Barthes en la *Introduction à l'analyse structurale du récit*, no contradice la necesidad

de cierre. Las terminaciones "cruciales"²⁶ son quizá las que acumulan mejor los dos efectos. No es una paradoja afirmar que una ficción bien cerrada abre un abismo en nuestro mundo, en nuestra aprehensión simbólica del mundo.

Antes de adentrarnos en la obra magistral de Frank Kermode, *The sense of an ending*, no es inútil decir algunas palabras sobre las dificultades, quizá insalvables, a las que está enfrentada toda búsqueda de un *criterio* de cierre en poética.

Algunos, como J. Hillis Miller, consideran el problema irresoluble.²⁷ Otros, como Barbara Herrnstein Smith, han buscado un apoyo en las soluciones propuestas al problema del cierre para el ámbito, conexo, de la poesía lírica.²⁸ En efecto, en ella son más fá-

²⁶ John Kucich, "Action in the Dickens ending: bleak house and great expectations", en *Narrative endings*, número especial de XIXth Century Fiction (California, 1978), p. 88. El autor llama "cruciales" a las terminaciones en las que la ruptura ejercida suscita el tipo de actividad que Georges Bataille caracteriza como "desgaste". El autor expresa además su deuda con la obra de Kenneth Burke, principalmente *A grammar of motives* (Nueva York, 1955) y *Language as symbolic action. Essays on life, literature and method* (Berkeley, 1966). Recordaremos la última observación de Kucich: "En todas las terminaciones cruciales, el medio de hacer que aparezca esa ruptura es el final" (art. cit., p. 109).

²⁷ J Hillis Miller, "The problematic of ending in narrative", en *Narrative endings*, declara: "Ninguna narración puede mostrar su comienzo ni su final" (art. cit., p. 4) Y también: "La aporía del final se debe al hecho de que es imposible decir si una narración determinada está completa" (p. 5). Es verdad que el autor toma como referencia la relación entre nudo (*desis*) y desenlace (*lusis*) de la *Poética* de Aristóteles, y multiplica con entusiasmo las aporías del nudo. Ahora bien: el lugar de este texto en la *Poética* de Aristóteles es muy discutido, en la medida en que la operación de anudar y desanudar escapa al criterio del comienzo y del fin planteado claramente en el capítulo consagrado por Aristóteles a la trama. Los incidentes narrados pueden ser interminables, y lo son de hecho en la vida; la narración en cuanto *mythos* es terminable. Lo que ocurre después del fin no es pertinente para la configuración del poema. Por eso, sin duda, hay un problema del buen cierre y, como diremos después, del anti-cierre.

²⁸ Uno de los numerosos méritos de la obra de Barbara Herrnstein Smith, *Poetic closure. A study of how poems end* (Chicago, 1968), es ofrecer a la teoría de la narración no sólo un importante modelo de análisis, sino precisas sugerencias para extender a la *poetic closure* en general sus observaciones limitadas a la *lyric closure*. La trasposición se justifica fácilmente: se trata en ambos casos de obras que se levantan sobre el fondo de las transacciones del lenguaje ordinario, para interrumpirlas; se trata, además, en los dos casos, de obras *miméticas*, en el sentido particular del término, en cuanto imitan una "enunciación" cotidiana: argumento, declaración, lamentación, etc.; pero la narración literaria imita no sólo la acción, sino también la narración ordinaria que ofrece las incidencias de la vida cotidiana.

ciles de identificar y de describir las reglas de cierre, como ocurre en las terminaciones de carácter gnómico, sentencioso o epigráfico; además, la evolución del poema épico, desde el soneto del Renacimiento hasta el verso libre y el poema visual de hoy, pasando por el poema romántico, permite seguir con precisión el destino de estas reglas; finalmente, las soluciones técnicas ofrecidas por la poesía lírica al problema del cierre se dejan relacionar con las *expectativas* del lector creadas por el poema, expectativas a las que el cierre aporta "un sentimiento de acabamiento, de estabilidad, de integración" (*op. cit.*, p. VIII). La terminación sólo tiene este efecto si la experiencia de configuración es no sólo dinámica y continua, sino también susceptible de nuevos arreglos retrospectivos, que presentan la propia resolución como la aprobación final que sella una buena forma.

Pero, por luminoso que sea el paralelismo entre cierre poético y ley de buena forma, encuentra su límite en el hecho de que, en el primer caso, la configuración es obra de lenguaje y que el sentimiento de acabamiento puede obtenerse por medios diferentes; de ello se deduce que el propio acabamiento admite muchas variantes; hay que integrar en él la sorpresa: es muy difícil decir cuándo una terminación inesperada se justifica. Un fin decepcionante puede igualmente convenir a la estructura de la obra si ésta está destinada a dejar al lector con esperas residuales. Es igualmente difícil decir en qué caso la decepción es exigida por la propia estructura de la obra antes que un fin "débil" de cierre.

Trasladado al plano narrativo, el modelo lírico sugiere un estudio cuidadoso de la relación entre el modo de terminar una narración y el grado de integración de ésta, que depende del aspecto más o menos episódico de la acción, de la unidad de los caracteres, de la estructura argumentativa y de lo que llamaremos más adelante la estrategia de persuasión, que constituye la retórica de la ficción. La evolución del cierre lírico tiene igualmente su paralelo en el cierre narrativo: desde la narración de aventura hasta la novela muy construida y a la sistemática fragmentada, el principio estructural realiza un ciclo completo, que, en cierta forma, conduce, de un modo muy sutil, a lo episódico. Las resoluciones exigidas por estos cambios estructurales son consiguientemente muy difíciles de identificar y de clasificar. Una dificultad proviene de la confusión siempre posible entre fin de la acción imitada y fin de la ficción en cuanto tal. En la tradición de la no-

vela realista, el final de la obra tiende a confundirse con el de la acción representada; entonces tiende a simular el cese de actividad del sistema de interacciones que forma la trama de la historia narrada. Éste es el tipo de terminación que buscaron la mayoría de los novelistas del siglo XIX. Por eso es relativamente fácil, al confrontar el problema de composición y su solución, decir si el final está logrado o no. No ocurre lo mismo cuando el artificio literario, en virtud de la reflexividad de la que hemos hablado anteriormente, vuelve sobre su carácter de ficción; entonces, la terminación de la obra es la de la propia operación de ficción.

Este trastrocamiento de perspectiva caracteriza a la literatura contemporánea. El criterio de una buena conclusión es aquí mucho más difícil de suministrar, en particular cuando aquél debe concordar con el tono de irresolución de toda la obra. En fin, también aquí la satisfacción de las expectativas creadas por el dinamismo de la obra adquiere formas variadas si no opuestas. Una conclusión inesperada puede frustrar nuestras expectativas esperadas, modeladas por las convenciones antiguas, pero revelar un principio de orden más profundo. Toda conclusión responde a unas expectativas, pero no las colma necesariamente. Puede dejar expectativas residuales. Una terminación no conclusiva conviene a una obra que plantea intencionadamente un problema que el autor considera insoluble; no por ello deja de ser una terminación deliberada y concertada, que pone de relieve de manera reflexiva el carácter interminable del tema de la obra entera. La inconclusión declara, en cierto modo, la irresolución del problema planteado.²⁹ Pero estoy de acuerdo con Barbara Herrstein Smith cuando afirma que el *anticierre*³⁰ encuentra un umbral más allá

²⁹ Barbara Herrstein Smith habla, a este respecto, de *self-closural reference* (*Poetic closure, op. cit.*, p. 172), ya que la obra se refiere a sí misma en cuanto obra por su manera de concluir o no concluir.

³⁰ Barbara Herrstein Smith distingue entre la *anti-dosure* —que conserva aún un vínculo con la necesidad de concluir por su aplicación de los recursos reflexivos del lenguaje a la inconclusión temática de la obra y su recurso a formas cada vez más sutiles de terminación— y el *beyond closure*. Con la *anti-closure* y sus técnicas de “sabotaje” del lenguaje se puede decir: “Si el traidor —el lenguaje— no puede ser exiliado, se le puede desarmar y hacer prisionero” (p. 254). Con el *beyond closure* es necesario decir: “El traidor —el lenguaje— ha sido liquidado; no sólo desarmado, sino también decapitado” (p. 266). Lo que impide al autor dar este paso es su convicción de que, como imitación de la “manera de hablar”, el lenguaje poético no puede escapar a la tensión entre lenguaje literario y no literario. Cuando, por

del cual se nos sitúa ante una doble alternativa: o bien excluir la obra del dominio del arte o renunciar a la presuposición más fundamental de la poesía, a saber: que es una imitación de los usos no literarios del lenguaje, entre ellos el uso ordinario de la narración como ordenación sistemática de los incidentes de la vida. A mi entender, hay que atreverse a escoger la primera opción: más allá de toda sospecha, es necesario confiar en la institución formidable del lenguaje. Es una apuesta que tiene en sí misma su justificación.

Precisamente, Frank Kermode estudia de lleno, en su obra justamente famosa, *The sense of an ending*,³¹ esta alternativa —y, en el sentido propio de la palabra, esta cuestión de confianza. Sin haberlo buscado, retoma el problema donde lo había dejado Northrop Frye cuando relacionaba el Deseo de totalidad del universo del discurso con el tema apocalíptico, tomado en el plano de la crítica anagógica. También a partir de las transformaciones del tema apocalíptico, Kermode intenta reanudar con más profundidad la discusión sobre el arte de concluir, sobre la que la pura crítica literaria tiene serias dificultades para llegar a una conclusión. Pero el marco de ahora es el de una teoría de la ficción muy diferente de la del símbolo y del arquetipo de Northrop Frye.

Al admitir que son las expectativas específicas del lector las que regulan nuestra necesidad de dar un fin sensato a la obra poética, Kermode acude al mito del Apocalipsis, que, en las tradiciones de Occidente, ha contribuido más a estructurar estas expectativas, a riesgo de dar al término de ficción una amplitud que desborda por todas partes el dominio de la ficción literaria: teológica, por medio de la escatología judeo-cristiana; histórico-política, por medio de la ideología imperial vigente hasta la caída del Sacro Imperio romano-germánico; epistemológica, por medio

ejemplo, lo aleatorio se sustituye por la sorpresa deliberada; cuando, en la poesía concreta ya no hay nada que leer, sino sólo que mirar, entonces el crítico se halla enfrentado a un mensaje de intimidación que le dice: "En este punto debe renunciarse a cualquier bagaje lingüístico" (p. 267). Pero el arte no puede romper con la institución formidable del lenguaje. Por eso su última palabra anuncia el *yet... however* que leeremos en Frank Kermode concerniente a la resistencia de los paradigmas a la erosión: "La poesía concluye de muchas maneras, pero la poesía, pienso, no ha terminado nunca" (p. 271).

³¹ Frank Kermode, *The sense of an ending Studies in the theory of fiction* (Londres, 1966).

de la teoría de los modelos; literaria, por medio de la teoría de la trama.

A primera vista, esta serie de asociaciones parece incongruente: ¿No es el Apocalipsis, en primer lugar, un modelo de mundo, mientras que la *Poética* de Aristóteles sólo ofrece el modelo de una obra verbal? Sin embargo, el paso de un plano a otro, y en particular de una tesis cósmica a otra poética, encuentra una justificación parcial en el hecho de que la idea de fin del mundo nos viene por medio de la obra que, en el canon bíblico recibido en el Occidente cristiano, cierra la Biblia. El apocalipsis ha podido significar así a la vez el fin del mundo y el fin del libro. La congruencia entre mundo y libro se extiende aún más lejos: se inicia el libro con el comienzo de los tiempos y se concluye con su fin. En este sentido, es la Biblia la grandiosa trama de la historia del mundo, y cada trama literaria es como una miniatura de la gran trama que une el Apocalipsis al Génesis. Así, el mito escatológico y el *mythos* aristotélico se asemejan en su manera de vincular un comienzo con un fin y de ofrecer a la imaginación el triunfo de la concordancia sobre la discordancia. En efecto, no está fuera de lugar relacionar con la *peripecia* aristotélica los tormentos de los últimos tiempos del apocalipsis.

Precisamente, en la confluencia de discordancia y concordancia, las transformaciones del mito escatológico pueden iluminar el problema del cierre poético. Observemos, en primer lugar, el importante poder, atestiguado largo tiempo por lo apocalíptico, que posee el acontecimiento de sobrevivir a cualquier mentís: en este aspecto, el apocalipsis ofrece el modelo de una predicción debilitada continuamente y, sin embargo, nunca desacreditada, y, por lo tanto, de un fin continuamente aplazado. Además, y por implicación, el debilitamiento de la predicción concerniente al fin del mundo ha suscitado una transformación propiamente cualitativa del modelo apocalíptico: de inminente, el fin se ha hecho inmanente. Por eso el apocalipsis desplaza los recursos de su imaginación sobre los últimos tiempos —tiempos de “terror”, de “decadencia” y de “renovación”—, para convertirse en un mito de la crisis.

Esta transformación radical del paradigma apocalíptico tiene su equivalente en la crisis que afecta a la composición literaria. Y esta crisis tiene lugar sobre los dos planos del cierre de la obra y del debilitamiento del paradigma de concordancia.

Frank Kermode percibe en la tragedia elisabetiana el signo precursor de esta sustitución de la *crisis*, convertida en una *peripezia* distendida indefinidamente por el fin inminente. La tragedia elisabetiana parece tener vínculos más profundos en la apocalíptica cristiana que en la *Poética* de Aristóteles. Aunque Shakespeare puede ser considerado como “el mayor creador de confidencia” (p. 82), su tragedia muestra el momento en que el apocalipsis oscila de la inminencia a la inmanencia: “La tragedia toma bajo su responsabilidad figuras del apocalipsis, de la muerte y del juicio, del cielo y del infierno, pero el mundo pasa a las manos de los supervivientes extenuados” (p. 82). La restauración final del orden parece débil respecto de los “terrores” que la preceden. Es más bien el tiempo de la “crisis” el que reviste los rasgos de cuasi eternidad,³² que, en el apocalipsis, no pertenecían más que al fin, para convertirse en el verdadero tiempo dramático. Así, *King Lear*: su suplicio tiende hacia un final continuamente aplazado; más allá de lo peor hay aún algo peor, y el propio final no es más que una imagen del horror de la “crisis”; *King Lear* es la tragedia de lo sempiterno en el orden del infortunio. Con *Macbeth*, la peripecia se convierte en una parodia de la ambigüedad profética, “un juego de profecía”. También aquí el equívoco devora al tiempo, es conocido el famoso verso en el que el héroe vislumbra las decisiones que hay que tomar “haciendo frente a todas juntas en la misma coyuntura temporal”.³³ Es que “el juego de la crisis” engendra un tiempo de la crisis que lleva una vez más las marcas de lo sempiterno, aunque esta eternidad “entre la actuación de algo espan-

³² Remito a las observaciones esclarecedoras de Frank Kermode sobre el *aevum*, lo perpetuo, lo sempiterno. El autor distingue dentro del tiempo trágico el “tercer orden de duración” (*The sense of an ending*, op. cit., pp. 70s), entre el tiempo y la eternidad, que la teoría medieval atribuía a los ángeles. Yo vincularé, en la cuarta parte, estas cualidades temporales a otros rasgos del tiempo narrativo que marcan la liberación de este último respecto de la simple sucesión rectilínea.

³³ Frank Kermode relaciona con mucha razón este horrible desgarramiento del tiempo en *Macbeth* con la *distentio* agustiniana, tal como el autor de las *Confesiones* la vivió personalmente en la prueba de la conversión diferida continuamente: “¿Dentro de cuánto tiempo? ¿Dentro de cuánto tiempo? Mañana, siempre mañana” (“*quamdiu, quamdiu*”, “*cras et cras*”, VIII, 12, 28). Pero en *Macbeth*, esta cuasi eternidad de la decisión diferida es lo inverso de la paciencia de Cristo en el Huerto de los Olivos, siempre a la espera de su *kairos* —a significant season— (p. 46). Esta oposición entre *chronos*— tiempo rectilíneo— y *kairos* —tiempo sempiterno— nos remite al tema de nuestra cuarta parte.

tosos y la primera moción” no sea más que el simulacro y la usurpación del eterno presente. Apenas hace falta recordar hasta qué punto *Hamlet* puede considerarse como “otro juego de crisis prolongada”.

Esta transición del apocalipsis a la tragedia elisabetiana³⁴ ayuda a encontrar la situación de una parte de la cultura y de la literatura contemporánea en la que la “crisis” ha remplazado el “final” y se ha convertido en la transición sin fin. La imposibilidad de concluir se convierte así en el síntoma de debilitamiento del propio paradigma. En la novela contemporánea es donde mejor se ve la unión de los dos temas: decadencia de los paradigmas, por lo tanto, fin de la ficción, e imposibilidad de concluir el poema, ruina, pues, de la ficción sin fin.³⁵

Esta descripción de la situación contemporánea, por lo demás bien conocida, importa menos que el juicio que el crítico puede emitir sobre ella a la luz del destino del apocalipsis. Se ha dicho que la ficción del “fin” ha sido debilitada continuamente y, sin embargo, jamás ha sido desacreditada. ¿Es éste también el destino de los paradigmas? ¿También aquí la crisis significa para nosotros “catástrofe” y “renovación”? Ésta es la convicción profunda de Kermode, que yo comparto totalmente.

La “crisis” no señala la ausencia de todo fin,³⁶ sino la conversión del fin inminente en fin inmanente. No se puede —según el autor— distender la estrategia del debilitamiento y de la *peripecia* hasta el punto en que la cuestión del cierre perdería todo senti-

³⁴ Es significativa la insistencia del autor sobre este punto (pp. 25, 27, 28, 30, 38, 42, 49, 55, 61 y, sobre todo, 82 y 89).

³⁵ Léase el cuarto estudio de Kermode, *The modern apocalypse*. En él se describe y discute la pretensión de nuestra época de creerse especial, su convicción de haber entrado en una crisis perpetua. Examinaremos la paradoja que constituye la pretendida “tradición de lo nuevo” (Harold Rosenberg). Respecto de la novela contemporánea, observo que el problema del fin de los paradigmas se plantea en términos inversos a los de los comienzos de la novela. En los comienzos, la seguridad de la representación realista encubría la inseguridad de la composición novelesca. En el otro extremo del recorrido, la inseguridad puesta al descubierto por la convicción de que la realidad es informe se vuelve contra la idea misma de composición ordenada. La escritura se convierte en su propio problema y en su propia imposibilidad.

³⁶ “La crisis, aunque fácil de concebir, es ineludiblemente un elemento central en nuestro intento de dar sentido a nuestro mundo” (p. 94).

do. Pero, se preguntará, ¿qué es un fin inmanente cuando el fin deja de ser una terminación?

La cuestión conduce todo el análisis a un punto de perplejidad, que sería insalvable si se considerase solamente la *forma* de la obra y si no se tuviese en cuenta las expectativas del lector. Es ahí donde el paradigma de consonancia se refugia porque es ahí donde se origina. Lo que parece insalvable, en última instancia, es la expectativa del lector de que finalmente prevalezca alguna consonancia. Esta expectativa implica que no todo sea *peripecia*, so pena de que la propia peripecia pierda su sentido, puesto que nuestra espera de orden estaría frustrada en todos los aspectos. Para que la obra consiga el interés del lector es necesario que la disolución de la trama sea comprendida como una señal que se le dirige para que co-opere en la obra, para que cree él mismo la trama. Hay que esperar alguna orden para estar decepcionado de no encontrarla, y esta decepción sólo engendra satisfacción si el lector, tomado el relevo del autor, hace la obra que el autor se ha ingeniado en deshacer. La frustración no puede ser la última palabra. Y aún es necesario que el trabajo de composición por parte del lector no se haga imposible, pues el juego de la espera, de la decepción y del trabajo de reordenación sólo sigue siendo posible si las condiciones de su éxito se incorporan al contrato tácito o expreso que el autor firma con el lector: yo deshago la obra y vosotros la rehacéis lo mejor posible. Pero para que el propio contrato no sea una falacia, el autor, en lugar de abolir cualquier convención de composición, debe introducir nuevas convenciones más complejas, más sutiles, más encubiertas, más hábiles que las de la novela tradicional; en una palabra: convenciones que deriven de estar por medio la ironía, la parodia y la burla. De este modo, los golpes más audaces asestados a las expectativas paradigmáticas no salen del juego de "deformación regulada", gracias al cual la innovación ha replicado continuamente a la sedimentación. Un salto absoluto fuera de cualquier expectativa paradigmática es imposible.

Esta imposibilidad es particularmente notable en el tratamiento del *tiempo*. Una cosa es la negación de la cronología y otra el rechazo de cualquier principio sustitutivo de configuración. Es inimaginable que la narración pueda prescindir de toda configuración. El tiempo de la novela puede romper con el tiempo real: es la ley misma de la entrada en ficción. No puede no configurar-

lo según nuevas normas de organización temporal que sean percibidas aún por el lector como temporales, gracias a nuevas expectativas concernientes al tiempo de la ficción, que exploraremos en la cuarta parte. Creer que se ha terminado con el tiempo de la ficción porque se ha trastocado, desarticulado, invertido, yuxtapuesto, reduplicado las modalidades temporales a las que nos han familiarizado los paradigmas de la novela "convencional" es creer que el único tiempo concebible sea precisamente el cronológico. Es dudar de los recursos que posee la ficción para inventar sus propias medidas temporales, y es dudar de que estos recursos puedan encontrar en el lector expectativas, respecto del tiempo, infinitamente más sutiles que las referidas a la sucesión rectilínea.³⁷

Es necesario, pues, hacer nuestra la conclusión que Frank Kermode saca del final de su primer estudio y que el quinto confirma: que expectativas de un alcance comparable a las engendradas por el apocalipsis tienen el poder de persistir; que, sin embargo, cambian, y que, al cambiar, recobran una nueva pertinencia.

Esta conclusión ilumina singularmente mi declaración sobre el estilo de tradicionalidad de los paradigmas. Ofrece, además, un criterio para la "discriminación de los modernismos" (p. 114). Para el modernismo más antiguo, el de Pound, Yeats, W. Lewis, Eliot e incluso Joyce (véase las páginas luminosas sobre Joyce, pp. 113-114), el pasado sigue siendo una fuente de orden aun cuando se le ridiculice y desprecie. Para el modernismo más reciente, que el autor llama cismático, lo que debe negarse es el orden. Desde este punto de vista, Beckett marca "el viraje decisivo hacia el cisma" (p. 115). Es "el teólogo perverso de un mundo que ha sufrido una caída y ha experimentado una encarnación que cambia todas las relaciones entre pasado, presente y futuro, pero que no quiere ser salvado" (*ibid.*). En este sentido, guarda un vínculo irónico y paródico con los paradigmas cristianos, y es este orden, invertido por la ironía, el que preserva la inteligibilidad. "Ahora bien, todo lo que preserva la inteligibilidad, previene

³⁷ Aludo aquí a las páginas que Frank Kermode consagra a Robbe-Grillet y a la escritura laberíntica (pp. 19-24). Frank Kermode subraya, con razón, la función intermediaria desempeñada por las técnicas narrativas de Sartre y de Camus en *La náusea* y en *El extranjero*, siguiendo el camino de la disidencia reivindicada por Robbe-Grillet.

el cisma" (p. 116). "Se priva al cisma de sentido fuera de cualquier referencia a algún estado anterior; lo absolutamente nuevo es sencillamente ininteligible, incluso como novedad" (*ibid.*). "...la novedad por sí misma implica la existencia de lo que no es nuevo —un pasado—" (p. 117). En este sentido, "la novedad es un fenómeno que afecta a la totalidad del pasado; nada puede ser nuevo por sí solo" (p. 120). E. H. Gombrich lo ha dicho mejor que nadie: "El ojo inocente no ve nada" (*op. cit.*, p. 102).

Estas importantes citas nos llevan al umbral de lo que he llamado la cuestión de confianza (veremos luego que no se puede hablar mejor): ¿por qué no se puede —por qué no se debe— obviar ningún paradigma de orden por refinado, retorcido y laberíntico que sea?

Frank Kermode no nos ha facilitado la respuesta, en la medida en que su propia idea del nexo de la ficción literaria con el mito religioso en lo apocalíptico corre el riesgo de socavar los cimientos de su confianza en la supervivencia de los paradigmas que rigen la espera de cierre por parte del lector. El paso del fin inminente al inmanente es, en efecto, según él, obra del "escepticismo de los clérigos", opuesta a la creencia ingenua en la realidad del fin esperado. Por eso el estatuto del fin inmanente es el de un mito desmitologizado, en el sentido de Bultmann, o —yo diría— en el sentido de un mito roto, según Paul Tillich. Si trasladamos a la literatura el destino del mito escatológico, toda ficción, incluida la ficción literaria, asume también la función del mito roto. Es cierto que el mito convertido en mito literario guarda su objetivo cósmico, como hemos visto en Northrop Frye; pero la creencia que lo sustenta está corroída por el "escepticismo de los clérigos". En este punto, la diferencia entre Northrop Frye y Frank Kermode es total. Donde el primero veía todo el universo del discurso orientado hacia el "centro profundamente apaciguado del orden verbal", Kermode entrevé, al modo nietzscheano, la necesidad de consuelo frente a la muerte, que hace, más o menos, de la ficción una trampa.³⁸ Es un tema insistente, que recorre todo el libro: las ficciones del fin, en sus formas diversas —teológicas, políticas y literarias— tienen algo que ver con la muerte sobre el mo-

³⁸ La expresión *the consoling plot* se convierte en un cuasi pleonasmio. La influencia de Nietzsche no es aquí menos importante que la del poeta Wallace Stevens, en particular en la última sección de sus *Notes toward a supreme fiction*.

do de la consolación. De ahí el tono ambiguo y turbador, la temerosa inquietud, diría yo, que crea la fascinación de *The sense of an ending*.³⁹

Se instaura así un divorcio entre veracidad y consuelo. De ello se deduce que el libro oscila continuamente entre la sospecha invencible de que las ficciones mienten y engañan, en la medida en que consuelan,⁴⁰ y la convicción, igualmente invencible, de que las ficciones no son arbitrarias, en la medida en que responden a una necesidad que se nos escapa, la necesidad de imprimir el sello del orden sobre el caos, del sentido sobre el no-sentido, de la concordancia sobre la discordancia.⁴¹

Esta oscilación explica que Frank Kermode responda a la hipótesis del cisma, que, después de todo, no es más que la consecuencia más extrema del “escepticismo de los clérigos” respecto

³⁹ De ahí la sobredeterminación del término mismo *ending* (final). El final es, a la vez, el fin del mundo: el Apocalipsis; el final del libro: el libro del Apocalipsis; el fin sin fin de la crisis: el mito del fin de siglo; el fin de la tradición de los paradigmas: el cisma; la imposibilidad de dar un final al poema: la obra inacabada; finalmente, la muerte: el fin del deseo. Esta sobredeterminación explica la ironía del artículo indefinido en *The sense of an ending*. Nunca termina todo con el final: “La imaginación —dice el poeta Wallace Stevens— está siempre al final de una época” (*op. cit.*, p. 31).

⁴⁰ Sería posible otra exploración en el nexo entre ficción y mito roto, que se vincularía a la función de suplencia ejercida por la ficción literaria respecto de las narraciones que poseen una autoidad en el pasado de nuestra cultura. Surgiría entonces una sospecha de otro orden: la de que la ficción haya usurpado la autoridad de las narraciones creadoras y que esta desviación de poder exige, en cambio, según la expresión de Edward W. Said, un efecto de *molestia*, si se entiende por ésta la herida que se inflige a sí mismo el escritor cuando toma conciencia del carácter ilusorio y usurpado de la autoridad que ejerce en cuanto autor, capaz no sólo de influir, sino también de *someter* a su poder al lector (*Beginnings: intention and method* (Baltimore, 1975), pp. 83-84ss; para un análisis detallado del binomio autoridad-molestia, véase *Molestation and authority in narrative fiction*, en J. Hillis Miller (ed.), *Aspects of narrative* (Nueva York, 1971), pp. 47-68).

⁴¹ A este respecto habría que subrayar el fracaso de una justificación simplemente biológica o psicológica del deseo de concordancia, aunque se revele que este último halla un *apuntalamiento* en el concepto de la *Gestalt*, como se ha visto en Barbara Herrstein Smith y como a veces sugiere Frank Kermode partiendo del simple tictac del reloj: “Preguntamos lo que dice y reconocemos que dice *tictac*. Por esta ficción, lo humanizamos, le hacemos hablar nuestro lenguaje... *tic* es un humilde génesis; *tac*, una débil apocalipsis, y *tictac* es, de todas formas, apenas una trama”. Los ritmos biológicos y perceptivos nos remiten implacablemente al lenguaje: se insinúa un *suplemento* de trama y de ficción en cuanto se hace *hablar* al reloj, y con este suplemento viene “el tiempo del novelista” (p. 46).

de cualquier ficción de concordancia, por un simple “y, sin embargo...” Así, tras haber evocado, con O. Wilde, “el declive de la mentira”, exclama:

Y, sin embargo, está claro que se trata de una afirmación exagerada del hecho. Los paradigmas sobreviven de algún modo. Si hubo un tiempo en que, en palabras de Steven, la escena estaba montada, debe concederse que no ha sido, sin embargo, interrumpida definitiva y totalmente. La supervivencia de los paradigmas es tan tarea nuestra como su erosión (p. 43).⁴²

Si Frank Kermode se ha encerrado en semejante callejón sin salida, ¿no es por haber planteado imprudentemente y resuelto prematuramente el problema de las relaciones entre “ficción y realidad”, a los que consagra un estudio entero, en lugar de mantenerlo en suspenso, como intentamos hacer aquí, aislando los problemas de configuración, bajo el signo de *mimesis* II, de los de refiguración, bajo el signo de *mimesis* III? Me parece que Northrop Frye ha sido, en conjunto, más prudente en el planteamiento del problema, al no conceder al mito del apocalipsis más que un estatuto literario, sin pronunciarse sobre la significación religiosa que puede revestir dentro de la perspectiva escatológica de una historia de salvación. En un principio, Northrop Frye parece más dogmático que Frank Kermode en su definición de mito escatológico como “centro tranquilo...” Pero, en definitiva, es más reservado que éste, al no permitir que la literatura y la religión se mezclen: ya hemos dicho que su unión anagógica se edifica sobre el orden hipotético de los símbolos. En Frank Kermode, la constante contaminación literaria por el mito roto constituye a la vez la fuerza y la debilidad del libro: su fuerza, por la amplitud dada al reino de la ficción; su debilidad, por el conflicto entre la confianza en los paradigmas y el “escepticismo de los clérigos”, mantenido por el nexo entre la ficción y el mito roto. Respecto de la solución, la juzgo prematura, en cuanto que al objetivo de dar sentido a la vida sólo se le deja la perspectiva defendida por

⁴² “Y, sin embargo —la cosa es clara—, el propósito es exagerado. En realidad, los paradigmas sobreviven, de un modo u otro. Si hubo un tiempo en que, según la expresión de Stevens, “se preparó el decorado”, no se debe olvidar que el golpe último, el golpe fatal, todavía no se ha asestado. La supervivencia de los paradigmas es asunto tan nuestro como su erosión”.

Nietzsche en el *Origen de la tragedia*: la necesidad de echar un velo apolíneo sobre la fascinación dionisiaca del caos si no se quiere morir por haber intentado contemplar la nada. Me parece legítimo, en el estadio de nuestra meditación, mantener en reserva otras relaciones posibles, entre la ficción y la realidad del obrar y del padecer humanos, distintas del consuelo reducido al engaño vital. Tanto la transfiguración como la desfiguración, la transformación como la revelación, poseen también su derecho, que debe preservarse.

Así, pues, si tratamos de hablar del mito sólo en términos de ficción literaria, hay que encontrar a la necesidad de configurar la narración otras raíces distintas del horror de lo informe. Yo sostengo que la búsqueda de concordancia forma parte de las presuposiciones inevitables del discurso y de la comunicación.⁴³ O el

⁴³ Yuri Lotman, *Struktura khudozestvenogo teksta* (Moscú, 1970; trad. francesa, *La structure du texte artistique*, París, 1973). El autor da una solución propiamente estructural al problema de la perennidad de las formas de concordancia. Dibujemos con él la serie de círculos concéntricos que se estrechan progresivamente alrededor del último, el del "sujeto", en el sentido de trama, cuya noción de acontecimiento se convierte a su vez en el centro. Partimos de la definición más general del *lenguaje*, concebido como "sistema de comunicación que utiliza signos ordenados de forma particular" (p. 35); obtenemos así la noción de *texto*, considerado como secuencia de signos transformados en un único signo por medio de reglas especiales; pasamos luego a la noción de arte, en cuanto "sistema modelizador secundario", y de arte verbal o literatura, en cuanto uno de los sistemas secundarios edificados sobre cada una de las lenguas.

A lo largo de esta cadena de definiciones vemos especificarse gradualmente un principio de *delimitación*, por lo tanto, de inclusiones y de no-inclusiones, inherente a la noción de texto. Marcado por una frontera, un texto es transformado en una unidad integral de señales. La noción de *cierre* no está lejos: la introduce la de *marco*, común a la pintura, al teatro (las candilejas, el telón), a la arquitectura y a la escultura. En un sentido, el comienzo y el fin de la trama no hacen más que especificar la noción de marco con arreglo a la del texto: nada de trama sin un *marco*, sin una "frontera que separa el texto artístico del no-texto" (p. 299). Considerado desde un punto de vista más espacial que temporal, el marco hace de la obra artística "un espacio en cierta forma delimitado, que reproduce en su finitud un objeto infinito —un mundo exterior respecto de la obra" (p. 309). (No olvidaremos esta noción de *modelo finito de un universo infinito* cuando abordemos la noción de mundo del texto en nuestro capítulo 4.)

La noción de *acontecimiento* significa entonces el centro de este juego de anillos (pp. 324ss.). La determinación decisiva que convierte el acontecimiento en un concepto preciso, especificando, de rechazo, el "tema" (la trama) entre todos los marcos temporales posibles, es bastante inesperada e incluso sin paralelismo en la

discurso coherente o la violencia, decía Eric Weil en la *Logique de la philosophie*. La pragmática universal del discurso no dice otra cosa: la inteligibilidad se precede y se justifica continuamente a sí misma.

Dicho esto, siempre es posible rechazar el discurso coherente. Lo hemos leído también en Eric Weil. Aplicado a la esfera de la narración, este rechazo significa la muerte de todo paradigma narrativo, la muerte de la narración.

Es esta posibilidad la que Walter Benjamin evocaba con pavor en su famoso ensayo *Der Erzähler*.⁴⁴ Quizá nos hallamos al final de una era en la que ya no ha lugar para narrar porque —decía— *los hombres ya no tienen experiencia que compartir*. Y veía en el reino de la información publicitaria el signo de este repliegue sin retorno de la narración.

En efecto, quizá somos los testigos —y los artífices— de cierta muerte, la del arte de contar, del que procede el de narrar bajo todas sus formas. Quizá también la novela está muriendo como narración. Nada, en efecto, permite excluir que esté herida de muerte la experiencia acumulativa, que, al menos en el área cultural de Occidente, ha ofrecido un estilo histórico identificable. Los propios paradigmas de los que se ha hablado antes no son más que los sedimentos de la tradición. Nada excluye, pues, que la metamorfosis de la trama encuentre en alguna parte un límite más allá del cual ya no se puede reconocer el principio formal de configuración temporal que hace de la historia narrada una historia única y completa. Y, sin embargo... Y, sin embargo. Quizá es

teoría literaria. Lotman imagina en primer lugar lo que sería un texto sin trama ni acontecimiento: un mero sistema clasificador, un simple inventario (por ejemplo, de lugares, como un mapa de geografía). En términos de cultura, sería un sistema fijo de campos semánticos (ordenados de manera sorprendente según un modo binario: rico frente a pobre, noble frente a vil, etc.). Entonces, ¿cuándo hay acontecimiento? “El acontecimiento en el texto es el desplazamiento del personaje a través de la frontera del campo semántico” (p. 326). Es necesaria, pues, una imagen fija del mundo para que alguien pueda transgredir sus barreras y prohibiciones internas. El acontecimiento es ese paso, esa transgresión. En este sentido, “el texto con tema está construido sobre la base del texto sin tema, en cuanto negación de éste” (p. 332). ¿No tenemos aquí un admirable comentario a la *peripecia* de Aristóteles y a la *discordancia* de Kermode? Y ¿puede concebirse una cultura que no tuviera ni campo semántico determinado ni frontera que franquear?

⁴⁴ Walter Benjamin, “Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolaj Leskows (1936)”, en *Illuminationen* (Frankfort, 1969), pp. 409-436.

preciso, pese a todo, confiar en la exigencia de concordancia que estructura aún hoy la espera de los lectores y creer que nuevas formas narrativas, cuyo nombre ignoramos todavía, están naciendo ya, que atestiguarán que la función narrativa puede metamorfosearse, pero no morir.⁴⁵ Ignoramos totalmente lo que sería una cultura en la que ya no se supiera lo que significa *narrar*.

⁴⁵ Barbara Herrstein Smith y Frank Kermode coinciden en esto: "La poesía concluye de muchas maneras, pero la poesía, pienso, no ha terminado todavía", escribe Herrstein (*op. cit.*, p. 271); "los paradigmas sobreviven de algún modo... la supervivencia de los paradigmas es asunto nuestro tanto como su erosión", escribe Kermode (*op. cit.*, p. 43).

2. LAS RESTRICCIONES SEMIÓTICAS DE LA NARRATIVIDAD

Con el término *profundización* hemos situado, en la introducción de este volumen, la confrontación entre la *inteligencia* narrativa, nacida de la familiaridad ininterrumpida a través de la historia, con las modalidades de construcción de la trama, y la *racionalidad* reivindicada por la semiótica narrativa. Por *profundización* designamos la búsqueda de las estructuras profundas, cuya manifestación en la superficie de la narración serían las configuraciones narrativas concretas.

Es fácil de percibir el porqué de esta empresa. Nuestros análisis precedentes nos han situado ante las paradojas del estilo de tradicionalidad de la función narrativa. Si se puede reivindicar para estos paradigmas cierta perennidad, está ésta lejos de igualar la intemporalidad atribuida a las esencias: más bien permanece oculta en la historia de las formas, de los géneros y de los tipos. La evocación final de una muerte eventual del arte de narrar ha desvelado incluso la precariedad que acompaña con su sombra a esta perennidad de la función narrativa, presente, sin embargo, en las pocas miles de culturas étnicas identificadas por la antropología cultural.

Lo que motiva la búsqueda semiótica, frente a esta inestabilidad de lo duradero, es esencialmente la ambición de fundar la perennidad de la función narrativa sobre reglas de juego sustraídas a la historia. Para ella, la investigación precedente debe parecer tachada de un historicismo impenitente. Si, por su estilo de tradicionalidad, la función narrativa puede reivindicar la perennidad, es necesario sustentar ésta en restricciones acrónicas. En una palabra: es preciso dejar la historia por la estructura.

¿Cómo? Por una revolución metodológica comparable a la que, en la epistemología de la historiografía, ha intentado superponer la racionalidad de tipo lógico a la comprensión empleada en la propia producción de las narraciones. Tres rasgos importantes pueden caracterizar a esta revolución metodológica.

Se trata, en primer lugar, de acercarse lo más posible al proce-

dimiento deductivo sobre la base de modelos construidos de modo axiomático. Esta elección halla su justificación en el hecho de que estamos enfrentados a una variedad casi innumerable de expresiones narrativas (orales, escritas, gráficas, de gestos) y de clases narrativas (mito, folclore, fábula, novela, epopeya, tragedia, drama, filme, *comic*, por no hablar de la historia, de la pintura y de la conversación). Esta situación hace impracticable cualquier aproximación inductiva. Sólo queda la vía deductiva, la construcción de un modelo hipotético de descripción, del que podrían derivarse algunas subclases fundamentales.¹

Ahora bien: ¿en qué disciplina que tenga por objeto hechos de lenguaje se realiza mejor este ideal de racionalidad que en lingüística? La segunda característica de la semiótica narrativa será, pues, construir sus modelos dentro del campo de la lingüística. Esta formulación, bastante amplia, permite abarcar intentos muy diferentes; los más radicales de ellos se esfuerzan por derivar, a partir de las estructuras de lengua del nivel inferior al de la frase, los valores estructurales de las unidades más largas que la frase. Lo que la lingüística propone aquí puede resumirse del modo siguiente: siempre es posible separar en un lenguaje dado el código del mensaje o, con palabras de Ferdinand de Saussure, aislar la lengua del habla. Es el código, la lengua, los que son sistemáticos. Decir que la lengua es sistemática es, además, admitir que su aspecto sincrónico, simultáneo, puede aislarse del diacrónico, es decir, sucesivo e histórico. A su vez, la organización sistemática puede ser dominada y, si es posible, reducirla a un número finito de unidades diferenciales de base, los signos del sistema, y establecer el conjunto combinado de las reglas que engendran todas sus relaciones internas. Desde estas condiciones, una estructura puede definirse como un conjunto cerrado de relaciones internas entre un número finito de unidades. La inmanencia de las relaciones, es decir, la indiferencia del sistema a la realidad extralingüística, es un corolario importante de la regla de cierre que caracteriza una estructura.

De todos es sabido que estos principios estructurales se han aplicado con gran éxito, en primer lugar, a la fonología y, luego,

¹ Roland Barthes, "Introduction a l'analyse structurale des récits", en *Communications* 8 (1966), reproducido en *Poétique du récit* (Paris, 1977). Citamos por esta última edición.

a la semántica lexical y a las reglas sintácticas. El análisis estructural de la narración puede considerarse como una de las tentativas para extender o trasladar este modelo a entidades lingüísticas por encima de la frase, al considerar ésta como la entidad última para el lingüista. Pero, por encima de la frase, nosotros encontramos el discurso en el sentido preciso de la palabra, es decir, una serie de frases que presentan a su vez reglas propias de composición (durante largo tiempo, una de las tareas de la retórica clásica consistió en hacerse cargo de este aspecto ordenado del discurso). Y la narración es, como acabamos de decir, una de las clases más amplias de discurso, de secuencias de frases sometidas a un orden.

Ahora, la extensión de los principios estructurales de la lingüística puede significar diversos tipos de derivaciones, que abarcan de la analogía vaga a la estricta homología. Roland Barthes defendió vigorosamente esta segunda posibilidad en tiempos de su *Introduction à l'analyse structurale des récits*: "La narración es una gran frase y, como toda frase comprobadora, es, en cierto modo, el esbozo de una pequeña narración" (p. 12). Yendo hasta el final de su pensamiento, Roland Barthes declara: "La homología que se sugiere aquí no posee sólo un valor heurístico: implica una identidad entre el lenguaje y la literatura" (*ibid.*).

El tercer carácter general, cuyas implicaciones son inmensas en el caso de la narración, es el siguiente: la más importante de las propiedades estructurales de un sistema lingüístico es su carácter orgánico. Por éste se debe entender la prioridad del todo sobre las partes y la jerarquía de planos que de él se derivan. Es necesario observar en este punto que los estructuralistas franceses han dado una importancia mayor a esta capacidad integradora de los sistemas lingüísticos que los partidarios de modelos puramente distribucionalistas del estructuralismo americano. "Cualquiera que sea el número de planos que se proponen y cualquiera que sea la definición que se dé de los mismos, no se puede dudar de que la narración es una jerarquía de instancias."²

² Roland Barthes, "Les niveaux de sens", en *Poétique du récit*, p. 14. Sobre la presunta homología entre lenguaje y literatura, Todorov cita la frase de Valéry: "La literatura es y no puede ser otra cosa que una especie de extensión y de aplicación de ciertas propiedades del lenguaje" ("Langage et littérature", en *Poétique de la prose*, París, 1971, p. 32). En este sentido, los procedimientos de estilo (entre

Esta tercera característica es con mucho la más importante: corresponde con gran exactitud a lo que hemos descrito en el plano de la inteligencia narrativa como operación configuradora. Es la que, precisamente, intenta reconstruir la semiótica con los recursos jerarquizantes e integradores de un modelo lógico. Cabe distinguir, con Todorov, el plano de la *historia* y el del *discurso*. El primero implica, a su vez, dos planos de integración: el de las acciones con su lógica y el de los personajes con su sintaxis, y el segundo comprende los tiempos, los aspectos y los modos de la narración.³ Ya se pretenda, con Roland Barthes, el plano de las *funciones* (segmentos de acción, formalizados según el sentido de Propp y de Bremond)⁴ y el de las *acciones* y de los *actuales* (como en Greimas) y, finalmente, con el propio Todorov, el del *relato*, en el que la narración es el reto de un intercambio entre un donante y un receptor de narración, lo que es cierto en cualquier caso es que la narración presenta la misma combinación que la lengua entre dos procesos fundamentales: articulación e integración, forma y sentido.⁵

Este concurso entre articulación e integración es lo que trataremos de dilucidar, ante todo, en las páginas que siguen, sobre la base de la revolución metodológica, que lleva a eliminar la historia en beneficio de la estructura. El hilo conductor de nuestra búsqueda será, pues, el progreso realizado por la semiótica en la

otros, las figuras retóricas) y los de organización de la narración, la función cardinal de las nociones de sentido y de interpretación, constituyen otras tantas manifestaciones de las categorías lingüísticas en la narración literaria (*ibid.*, pp. 32-41). La homología se precisa cuando se intenta aplicar a la narración las categorías gramaticales del nombre propio, del verbo y del adjetivo, para describir el agente-sujeto y la acción-predicado, así como los estados de equilibrio o de desequilibrio. Una gramática de la narración es, pues, posible. Pero no deberá olvidarse que estas categorías gramaticales se comprenden mejor si se conoce su presencia en la narración. Véase Todorov, "La grammaire du récit", en *Poétique de la prose, op. cit.*, pp. 118-128. Subrayaré que la gramática de la narración manifiesta su originalidad respecto de la de la lengua cuando se pasa de la proposición (o frase) a la unidad sintáctica superior (o secuencia) (*ibid.*, p. 126). En este plano es donde la gramática de la narración debería igualarse al acto de construcción de la trama.

³ "Les catégories du récit littéraire", en *Poétique de la prose, op. cit.*, pp. 131-157. Pienso que será mejor tratar esta cuestión en el capítulo siguiente.

⁴ Véase *infra*, apartado 2 de este capítulo.

⁵ Roland Barthes vuelve a encontrar aquí la distinción de Benveniste entre la *forma*, que produce unidades por segmentación, y el *sentido*, que recoge estas unidades en otras de rango superior.

reconstrucción del carácter, a la vez articulado e integrado, de la invención de la trama, en un plano de racionalidad en el que la relación entre forma y sentido está desconectada de cualquier referencia a la tradición narrativa. La sustitución de restricciones “acrónicas” por el estilo de tradicionalidad de la función narrativa será la piedra de toque de esta reconstrucción. La semiótica narrativa habrá cumplido tanto mejor con estas tres características cuanto mejor haya logrado, en palabras de Roland Barthes, *eliminar la dimensión cronológica* de la narración en favor de su estructura *lógica*. Lo hará subordinando cualquier aspecto sintagmático, por lo tanto, temporal, de la narración al aspecto paradigmático, es decir, acrónico, correspondiente.⁶

Para comprender el alcance del debate abierto por esta extensión de la lingüística a la semiótica narrativa hay que valorar el alcance de la revolución, que constituye el cambio estratégico de plano operado por esta última. Nunca será excesiva la insistencia en la transformación del objeto mismo de estudio que el análisis estructural implica cuando se le traslada de la fonología o de la semántica léxica a narraciones tales como el mito, el cuento, la narración heroica. En su aplicación a unidades inferiores a la frase —desde el fonema al monema y al lexema—, el análisis estructural nada tiene que ver con objetos ya presos en las redes de una

⁶ Claude Lévi-Strauss, en sus *Mythologies*, satisface esta búsqueda hasta en sus últimas consecuencias. Los lectores de *Anthropologie structurale* no han olvidado el ensayo sobre la “estructura de los mitos” y el análisis estructural del mito de Edipo que en él se ofrece (“The structural study of myth”, en *Journal of American Folklore* 270, x-xii, pp. 418-444; reproducido en *Myth. A symposium*, Bloomington, 1958, pp. 50-66; versión francesa, con algunas adiciones, con el título “La structure des mythes”, en *Anthropologie structurale*, París, 1958, pp. 227-255); véase igualmente, del mismo autor, *La geste d’Asdiwal* (París, EPHE) pp. 2-43 [en *Antropología estructural II*, México, Siglo XXI, 1979, pp. 142-189]. Como se sabe, el despliegue anecdótico del mito es abolido en este trabajo en beneficio de una ley combinatoria que no une entre sí frases temporales, sino lo que el autor llama paquetes de relaciones, tales como la sobrestimación de las relaciones de sangre opuesta a su subestimación, la relación de dependencia de la tierra (autoctonía), opuesta a la liberación respecto del suelo nativo. La ley estructural del mito será la matriz lógica de la solución ofrecida a estas contradicciones. Nos abstendemos aquí de cualquier incursión en el campo de la mitología y hacemos comenzar el relato de ficción en la epopeya, prescindiendo de la filiación y de la dependencia de ésta respecto del mito. Mantendremos la misma reserva cuando toquemos, en la cuarta parte —en particular, al hablar del calendario—, el problema de las relaciones entre tiempo histórico y tiempo mítico.

elaboración simbolizadora. No rivaliza, pues, con ninguna otra práctica en la que su objeto de estudio figurase ya como un objeto cultural distinto.⁷

El relato de ficción, en cambio, ha sido ya, en cuanto narración, el objeto de una práctica y de una comprensión antes de aparecer la semiótica. A este respecto, la situación es en este caso la misma que en historia, en la que la leyenda y la crónica precedieron a la búsqueda de pretensión y de carácter científico. Por eso se impone la comparación entre el significado que puede revestir la racionalidad semiótica respecto de la inteligencia narrativa y la suerte asignada al modelo nomológico en historiografía en nuestra segunda parte. El compromiso de la discusión, en teoría de la narración, concierne, en efecto, de manera similar, al grado de autonomía que conviene conceder al proceso de logicización y de descronologización respecto de la inteligencia y del tiempo de la trama.

Por lo que a la *logicización* se refiere, se trata de saber si una solución semejante a la que se ha propuesto para la historiografía vale para la narratología. Recordamos que nuestra tesis había sido que la explicación nomológica no podía sustituir a la comprensión narrativa, sino sólo interpolarse en virtud del adagio: "explicar más es comprender mejor". Y si la explicación nomológica no podía sustituir a la comprensión narrativa, es porque —decíamos— toma de ésta los rasgos que preservan el carácter irreductiblemente histórico de la historia. ¿Habría que decir aquí también que la semiótica, cuyo derecho a existir está fuera de duda, sólo conserva su calificativo de narrativa en la medida en que lo toma de la inteligencia previa de la narración, cuya importancia hemos mostrado en el capítulo anterior?

Por lo que se refiere a la *descronologización*, que es el simple reverso de la logicización,⁸ pone en tela de juicio de nuevo, funda-

⁷ Monique Schneider, de quien tomo esta observación decisiva ("Le temps du conte", en *La narrativité* [París, 1979], pp. 85-87), insiste en la transformación en un objeto totalmente inteligible del carácter "maravilloso" que el cuento debe a su inserción en una práctica iniciática anterior, adoptando el propósito de "despertar los poderes que permiten al cuento resistir a la captura lógica" (*ibid.*). Yo no me vincularé a los poderes relacionados con el carácter "maravilloso" del cuento, sino a los recursos de inteligibilidad que posee ya en cuanto creación cultural anterior.

⁸ En la época en que escribía la *Introducción al análisis estructural de las narraciones*, Roland Barthes declaraba que "el análisis actual tiende [...] a 'descronologizar' el contenido narrativo y a 'relogizarlo', a someterlo a lo que Mallarmé llamaba, a

mentalmente, la relación entre tiempo y ficción. Ya no se trata sólo, como en el capítulo anterior, de la historicidad de la función narrativa (lo que hemos llamado su estilo de tradicionalidad), sino del carácter diacrónico de la propia historia narrada, en su nexo con la dimensión sincrónica, o más bien *acrónica*, de las estructuras profundas de la narratividad. A este respecto, el cambio de vocabulario concerniente al tiempo narrativo no es inocente: hablar de sincronía y de diacronía⁹ es ya situarse en la esfera de influencia de la nueva racionalidad, que domina la comprensión narrativa, la cual se acomoda perfectamente tanto a la caracterización aristotélica como a la agustiniana del tiempo como concordancia discordante. La cuestión planteada por la logicización vuelve de nuevo, idéntica, a propósito de la descronologización: ¿la diacronía de la narración se deja reinterpretar con los solos recursos de la gramática de las estructuras profundas según la semiótica? ¿O mantiene con la estructura temporal de la narración, descrita en nuestra primera parte, la misma relación de autonomía declarada y de dependencia no dicha que la que hemos intentado establecer entre la explicación y la comprensión en el plano de la historiografía?

1. "Morfología del cuento", según Propp¹⁰

Dos razones me han llevado a abrir el debate sobre la logicización

propósito de la lengua francesa, "los primitivos rayos de la lógica" (p. 27). Añadía, con respecto al tiempo: "Se trata de llegar a dar una descripción estructural de la ilusión cronológica; compete a la lógica narrativa explicar el tiempo narrativo" (*ibid.*). Para el Barthes de la *Introducción...*, el tiempo narrativo se convierte en "ilusión cronológica" en la medida en que la racionalidad analítica sustituye a la inteligibilidad narrativa. En realidad, la discusión de este aserto nos hace salir del marco de *mimesis* II: "El tiempo, en efecto, no pertenece al discurso propiamente dicho, sino al referente; la narración y la lengua no conocen más que un tiempo semiológico; el 'verdadero' tiempo es una ilusión referencial, 'realista', como lo muestra el comentario de Propp, y en este sentido es como la descripción estructural debe tratarlo" (*ibid.*, p. 27). Discutiremos la pretendida ilusión referencial en la cuarta parte. En este capítulo sólo trataremos lo que el propio Roland Barthes llama *tiempo semiológico*.

⁹ Recordamos la reticencia del historiador, evocada por Le Goff, a adoptar el vocabulario de la sincronía y de la diacronía; véase vol. I, pp. 359s.

¹⁰ V. J. Propp, *Morfologija skazki* (Leningrado, 1928; trad. francesa, París, 1965

y la descronologización de las estructuras narrativas con un estudio crítico de la *Morfología del cuento*, de Propp. El maestro del formalismo ruso da a conocer la empresa de logicización, por una parte, sobre la base de una morfología, de una "descripción de los cuentos según sus partes constitutivas y las relaciones de estas partes entre sí y con el conjunto" (p. 28). Esta morfología se remite abiertamente a Linneo,¹¹ es decir, a una concepción taxonómica de la estructura, y también, más discretamente, a Goethe y, por lo tanto, a una concepción orgánica de la misma.¹² Sabido esto, ya podemos preguntarnos si la resistencia del punto de vista orgánico al taxonómico no es una prueba, en el seno de la morfología, en favor de un principio de configuración irreductible al formalismo. Por otra parte, la concepción lineal de la organización del cuento propuesta por Propp deja su intento a medio camino de una completa descronologización de la estructura narrativa. Podemos, pues, preguntarnos también si las razones que han impedido abolir la dimensión cronológica del cuento no se parecen a las que han impedido al punto de vista orgánico ser absorbido por el taxonómico, y así, a la morfología satisfacer una exigencia más radical de logicización.

La morfología de Propp se caracteriza esencialmente por la primacía dada a las *funciones* sobre los personajes. Por función entiendo el autor segmentos de acción; más exactamente, abstrac-

y 1970), sigue la 2a. ed. rusa, corregida y aumentada con el artículo de Propp de 1928 sobre *Les transformations des contes merveilleux*, reunidos por Todorov en *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes* (París, 1966; México, Siglo XXI, 1970). La obra de Propp, que tomamos aquí como punto de partida de nuestro propio recorrido, constituye en realidad uno de los momentos culminantes de la corriente de estudios literarios conocida con el nombre de formalismo ruso (1915-1930). Tzvetan Todorov resume los principales logros metodológicos debidos a los formalistas rusos y los compara a los de la lingüística de los años sesenta en "L'héritage méthodologique du formalisme", en *Poétique de la prose, op. cit.*, pp. 9-29. Conservaremos las nociones de literalidad, de sistema inmanente, de plano de organización, de rasgo (o signo) distintivo, de motivo y de función, de clasificación topológica. Y, sobre todo, la noción de transformación, sobre la que volvemos más adelante.

¹¹ La ambición de Propp por convertirse en el Linneo del cuento maravilloso es claramente proclamada (p. 21). La meta de ambos sabios es, en efecto, idéntica: descubrir la sorprendente unidad oculta en el laberinto de las apariencias (Prefacio). El medio es también el mismo: subordinar el enfoque histórico al estructural (p. 125), los "motivos" y los contenidos temáticos a los rasgos formales (p. 13).

¹² Goethe presenta no menos de cinco epígrafes a lo largo del libro.

ciones de acción, tales como lejanía, interdicción, transgresión, interrogación, información, engaño, complicidad, por no citar más que las siete funciones de partida; estas funciones reaparecen de modo idéntico en todos los cuentos, bajo innumerables formas concretas, y pueden definirse independientemente de los personajes que realizan estas acciones.

La primera de las cuatro tesis fundamentales enunciadas al principio de la obra define muy exactamente esta primacía de la función en la morfología: "Los acontecimientos constantes, permanentes, del cuento son las funciones del personaje, sean cuales fueren estos personajes y sea cual fuere la manera como estas funciones se realizan, por tratarse de las partes constitutivas del cuento" (p. 81). En el comentario que sigue a esta definición se ve despuntar la rivalidad que he anunciado entre el punto de vista orgánico y el taxonómico: "Por función entendemos la acción de un personaje, definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la trama" (p. 31). Esta referencia a la trama como unidad teleológica corrige de antemano la concepción puramente aditiva del nexo entre las funciones en el interior del cuento.

Sin embargo, es esta concepción aditiva la que se afirma progresivamente en las tesis siguientes. En primer lugar, en la segunda: "El número de funciones que comprende el cuento maravilloso es limitado" (p. 31). Encontramos aquí un postulado común a todos los formalistas: las apariencias son innumerables, pero los componentes básicos resultan reducidos. Dejando de lado la cuestión de los personajes, cuyo número, como veremos después, es muy limitado (los reduce a siete), Propp aplica precisamente a las funciones este principio de enumeración reducida. Sólo un grado elevado de abstracción en la definición de las funciones permite reducir su número a algunas decenas, exactamente a treinta y una.¹⁵ Aquí, nuestra cuestión inicial vuelve una vez más con una forma nueva: ¿Cuál es el principio del cierre de la serie? ¿Tiene algo que ver con lo que acabamos de llamar trama o bien con algún otro factor de integración de carácter serial?

La tercera tesis zanja en favor de la segunda interpretación: "La sucesión de las funciones es siempre *idéntica*" (p. 32). La

¹⁵ Este número se puede comparar perfectamente con el de los fonemas en un sistema fonológico.

identidad de la sucesión crea la del cuento. Es cierto que esta tesis marca el lugar irreductible de la cronología en el modelo de Propp y que precisamente este aspecto del modelo dividirá a sus sucesores: unos, más próximos a él, conservarán en su modelo un factor cronológico; otros, siguiendo más bien el ejemplo de Lévi-Strauss, intentarán reducir este factor a una combinatoria subyacente, carente lo más posible de carácter temporal. Pero si, en virtud de la tercera tesis, el modelo de Propp sigue estando, como hemos dicho, a medio camino entre la descronologización y la relogización del relato, hay que afirmar en seguida que la temporalidad preservada en el propio plano del modelo sigue siendo precisamente una cronología, en el sentido de una sucesión regular. Propp no se pregunta nunca en qué tiempo se suceden sus funciones; sólo se interesa por la ausencia de arbitrariedad en la sucesión. Por eso el axioma de la sucesión es considerada de entrada como un axioma de orden. Una sucesión idéntica basta para fundamentar la identidad del propio cuento.

La cuarta tesis completa la tercera, al afirmar que todos los cuentos rusos, que alinean las mismas funciones, no constituyen más que la misma y única narración: "Todas las funciones conocidas en el cuento se disponen según una sola narración" (p. 32). Por eso "todos los cuentos maravillosos pertenecen al mismo tipo en lo que concierne a su estructura" (p. 33). En este sentido, todos los cuentos rusos del *corpus* sólo son las variantes de un único cuento, el cual es una entidad singular hecha de la sucesión de las funciones, que son esencialmente genéricas. La serie de las treinta y una funciones merece llamarse la protoforma *del* cuento maravilloso, de la que todos los cuentos conocidos son las variantes. Esta última tesis autorizará a los sucesores de Propp a oponer estructura y forma. La forma es la del único cuento subyacente a todas sus variantes; la estructura será un sistema combinatorio mucho más independiente de las tramas, comparado con la configuración cultural particular del cuento ruso.¹⁴

¹⁴ Esta limitación del campo de las investigaciones explica la extrema prudencia de Propp respecto de cualquier extrapolación fuera del dominio del cuento ruso. Dentro de este mismo dominio, la libertad de creación es estrictamente regulada por la parquedad de la sucesión de las funciones en la serie unilineal. El cuentista es libre sólo de omitir funciones, de elegir tal especie dentro del género de acciones definido por la función, de dar tal o cual atributo a sus personajes; en fin, de elegir en el tesoro de la lengua sus medios de expresión.

Las cuatro tesis de Propp plantean, cada una a su modo, el problema de la persistencia del pensamiento orgánico heredado de Goethe en el discurso taxonómico recibido de Linneo; el mismo problema surge de nuevo, ya se trate de la relación circular entre la definición de la idea de función y el desarrollo de la trama (primera tesis), del principio de cierre en la enumeración de las funciones (segunda tesis), del tipo de necesidad que regula su encadenamiento (tercera tesis) y, finalmente, del estatuto de la protoforma, a la vez singular y típica, a que se reduce la cadena única de las treinta y una funciones (cuarta tesis).

La demostración detallada que sigue al enunciado de las tesis muestra claramente este conflicto latente entre la concepción más *teleológica* del orden de las funciones y la más *mecánica* de su encadenamiento.

En primer lugar, es sorprendente que “la exposición de una situación inicial” (p. 36) no sea considerada como una función, “aunque representa un elemento morfológico importante” (p. 36). ¿Cuál? Precisamente, el de abrir la narración. Pero esta apertura, que corresponde a lo que Aristóteles llama “comienzo”, no se define más que teleológicamente, con relación a la trama considerada como un todo. Por eso Propp no la cuenta en su enumeración de las funciones que proceden de un estricto principio de segmentación lineal.

Se puede observar después que las siete primeras funciones enumeradas con anterioridad, a la vez se identifican separadamente y se definen como formando un subconjunto, “la parte preparatoria del cuento” (p. 42); tomadas juntas, en efecto, estas funciones introducen el daño y su doblete, la carencia. Pero esta nueva función no es una función cualquiera: “proporciona al cuento su movimiento” (p. 42). Esta función corresponde exactamente a lo que Aristóteles llama el nudo (*desis*) de la trama, que exige su desenlace (*hesis*). Respecto de este nudo, “pueden considerarse las siete primeras funciones como la parte preparatoria del cuento, mientras que la trama va ligada al momento del daño” (p. 42). Por esto el daño (o la carencia) constituye el eje de la trama considerada como un todo. El número considerable de los tipos de daño (¡Propp enumera diecinueve!) sugiere que su alto grado de abstracción depende menos de su extensión genérica, más amplia que la de las otras funciones, que de su posición clave en el momento decisivo de la trama. A este respecto, es notable

que Propp no proponga un término genérico para designar el daño y la carencia. Ambos tienen en común el dar lugar a una búsqueda. Respecto de ésta, daño y carencia tienen la misma función: “En el primer caso, la carencia es creada desde fuera; en el segundo, se reconoce desde dentro. Se puede comparar esta carencia a un cero, que en la serie de las cifras representa un valor determinado” (p. 46). (No se puede dejar de pensar aquí en la silla vacía de Claude Lévi-Strauss en la conocida *Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss*.) En efecto, el daño (o la carencia) es, a su manera, un comienzo, un principio (p. 45) de la búsqueda precisamente. La búsqueda no es, a decir verdad, ninguna función en particular, pero proporciona al cuento lo que se ha llamado anteriormente su “movimiento”. La noción de búsqueda ya no nos abandonará en el futuro: Propp llega hasta extender al subconjunto VII-XI (desde la salida a escena del héroe hasta su partida) el poder, anteriormente atribuido al daño, de urdir la acción: “Estos elementos —observa el autor— representan el nudo de la trama; la acción se desarrolla después” (p. 51). Esta observación muestra claramente la afinidad entre nudo y búsqueda en el encadenamiento de las funciones. El subconjunto siguiente (XI-XIV), desde la prueba del héroe hasta la recepción del objeto mágico, dramatiza la manera en que el héroe intenta solucionar el daño sufrido; la primera posee el valor de preparación, y la última, de realización, y numerosas combinaciones se ofrecen para armonizarlas, como se ve en el cuadro de la página 59, que anuncia los intentos combinatorios del primer modelo de Greimas.

También las funciones que siguen —desde el viaje hasta la victoria sobre el agresor (XV-XVIII)— forman un subconjunto en cuanto conducen a la reparación (XIX). Propp dice de esta última función que “forma pareja con el daño (o la carencia) del momento en que se urde la trama. En ese punto, el cuento alcanza su cima” (p. 66). Por eso el retorno del héroe no se señala con una letra, sino por una flecha invertida (↓), que corresponde a la partida designada por (↑). No se puede señalar mejor el predominio del principio de unidad teleológica sobre el de segmentación y de simple sucesión entre funciones. También las funciones siguientes no hacen más que demorar el desenlace mediante nuevos peligros, nuevas luchas, nuevos auxilios, marcados por la intervención de un falso héroe y la sumisión del héroe a un cometido difícil. Estas figuras repiten daño, nudo y desenlace. En

cuanto a las últimas funciones, desde el reconocimiento del héroe (XXVII) al castigo del falso héroe (XXX) y al matrimonio (XXXI), forman un último subconjunto, que desempeña el papel de conclusión respecto de la trama tomada como un todo y con relación al nudo de la misma: "El cuento se determina en este punto" (p. 79). Pero, ¿qué necesidad obliga a concluir así? Es extraño que Propp hable aquí de "necesidad lógica y estética" (p. 79) para caracterizar el encadenamiento de la serie. Precisamente, gracias a esta doble necesidad, el "esquema" constituido por la serie unilineal de las treinta y una funciones desempeñará el papel de "unidad de medida" (p. 84) respecto de los cuentos considerados individuales.¹⁵ Pero, ¿qué confiere semejante unidad a la serie?

Una parte de la respuesta reside en el papel desempeñado por los personajes en la síntesis de la acción. Para estos últimos, Propp distingue siete clases: el agresor, el donante (o proveedor), el auxiliar, la persona buscada, el mandatario, el héroe, el falso héroe. Recordamos que Propp ha comenzado por disociar los personajes de las funciones para definir el cuento sólo por el encadenamiento de estas últimas. Sin embargo, ninguna función puede definirse sin su atribución a un personaje. La razón es que los sustantivos que definen la función (interdicción, daño, etc.) remiten a verbos de acción, que requieren siempre un agente.¹⁶ Además, la manera en que, en el corazón de la narración, los personajes se relacionan con las funciones va en sentido contrario de la segmentación, que ha regulado la distinción de las citadas funciones; los personajes corresponden a agrupamientos que consti-

¹⁵ Si el esquema puede servir de unidad de medida para los cuentos particulares, es, sin duda, porque el cuento maravilloso no plantea ningún problema de desviación comparable al que plantea la novela moderna. Empleando el vocabulario del capítulo precedente relativo a la tradicionalidad, en el cuento popular, el paradigma y la obra singular tienden a imbricarse mutuamente. Sin duda por esta imbricación, el cuento maravilloso proporciona un campo tan fértil para el estudio de las restricciones narrativas, lo que reduce el problema de las "deformaciones reguladas" a la omisión de ciertas funciones o a la especificación de los rasgos genéricos por los que se define una función.

¹⁶ De hecho, Propp coloca en cabeza de la definición de cada función una proposición narrativa, que pone en escena, al menos, un personaje. Esta observación, como veremos, llevará a Claude Bremond a su definición de "función" como conjunción de un actante y una acción. Pero Propp ya había escrito al comienzo de su obra: "Por función entendemos la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significado en el desarrollo de la trama" (p. 31).

tuyen para cada uno su esfera de acción. El concepto de *esfera de acción* introduce consiguientemente un nuevo principio sintético en la distribución de las funciones: “Numerosas funciones se agrupan lógicamente según ciertas esferas. Estas esferas corresponden a los personajes que realizan las funciones. Son esferas de acción” (p. 96)... “El problema de la distribución de las funciones puede resolverse en el plano del problema de la distribución de las esferas de acción entre los personajes” (p. 97). Existen tres posibilidades: o bien la esfera de acción corresponde exactamente con el personaje (el mandatario envía al héroe), o bien un personaje ocupa varias esferas de acción (tres para el agresor, dos para el donante, cinco para el auxiliar, seis para la persona buscada, cuatro para el héroe, tres para el falso héroe), o bien una sola esfera de acción se divide entre varios personajes (así, la salida para la búsqueda pone en juego al héroe y al falso héroe).

De este modo, los personajes mediatizan la búsqueda; que el héroe sufra la acción del agresor en el momento en que se urde la trama, o que intente reparar el daño o colmar la carencia, o que el proveedor, por su parte, proporcione al héroe el medio para reparar el mal: en todos los casos son los personajes los que regulan la unidad del subconjunto de funciones que permiten que se trame la acción y se desarrolle la búsqueda. Podemos preguntarnos, en este propósito, si toda construcción de la trama no procede de la génesis mutua entre el desarrollo del carácter y el de la historia contada.¹⁷ Por eso no hay motivo para extrañarse de que Propp cite aún otros elementos de unión distintos de las funciones y los personajes: las motivaciones, las formas de salida a escena de los personajes con sus atributos o sus accesorios: “Estas cinco categorías de elementos determinan no sólo la estructura del cuento, sino el cuento en su conjunto” (p. 117). Ahora bien: ¿no es precisamente la función de la construcción de la trama, desde la definición del *mythos* por Aristóteles, unir elementos tan variados en lo que hemos llamado una síntesis de lo heterogéneo, y para la cual la historiografía nos ha proporcionado ilustraciones más complejas?

¹⁷ Véase la demostración de Frank Kermode en *The genesis of secrecy*, *op. cit.*, pp. 75-99: de un evangelio a otro vemos al personaje de Pedro y al de Judas adquirir mayor precisión a medida que se amplían las secuencias que les afectan en las narraciones sucesivas de la Pasión.

Las consideraciones finales de Propp, aplicadas al "cuento como totalidad" (pp. 112ss.), confirman la concurrencia que hemos percibido a lo largo de toda la obra entre las dos concepciones del orden, que hemos colocado bajo la égida respectiva de Goethe y de Linneo. El cuento es a la vez una serie (Propp dice también esquema) y una secuencia. Una serie: "El cuento maravilloso es una narración construida según la sucesión regular de las funciones citadas en sus diferentes formas, con ausencia de algunas de ellas en tal narración, y repetición de otras en tal otra" (p. 98). Una secuencia:

Se puede llamar cuento maravilloso, desde el punto de vista morfológico, a todo desarrollo que parte de un daño (*A*) o de una carencia (*a*) y pasa por las funciones intermedias para desembocar en el matrimonio (*W*) o en otras funciones utilizadas como desenlace. Llamamos a este desarrollo una secuencia. Cada nuevo daño o perjuicio, cada nueva carencia, origina una nueva secuencia. Un cuento puede comprender varias secuencias, y cuando se analiza un texto, es necesario determinar en primer lugar de cuántas secuencias se compone¹⁸ (pp. 112-113).

En mi opinión, esta unidad de cuenta —el *xod*—, que suscita una nueva combinatoria,¹⁹ no resulta de la segmentación en funciones, sino que la precede: constituye el gufa teleológico en la distribución de las funciones a lo largo de la cadena y rige los subconjuntos tales como fase preparatoria, nudo de la trama, retraso, desenlace. Referidos a este único impulso, los segmentos discontinuos de la serie realizan la función del trastrocamiento, de la peripecia, de la agnición en el *mythos* trágico. En una palabra: constituyen el "medio" de la trama. Y el tiempo narrativo ya no es una simple sucesión de segmentos exteriores entre sí, sino la duración producida entre un comienzo y un fin.

¹⁸ ¿Es el término francés *séquence* la traducción apropiada del término ruso *xod*? Observo que el traductor inglés escribe: "Este tipo de desarrollo es denominado por nosotros *move* (*xod*): cada nuevo acto de maldad, cada nueva carencia crea un nuevo *move*, etc." (p. 92). El traductor inglés reserva el término *sequence* para designar lo que el traductor francés llama el *ordre*, entendido como la sucesión uniforme de las funciones.

¹⁹ El resto del capítulo lo consagra a las diversas maneras como el cuento une entre sí las secuencias (*moves*) por adición, interrupción, paralelismo, intersección, etc. (pp. 122-127).

De este examen crítico no concluyo que el proto-cuento de Propp coincida con lo que, desde el principio, llamamos trama. El proto-cuento reconstruido por Propp no es un cuento; como tal, nadie lo cuenta a nadie. Es un producto de la racionalidad analítica: la fragmentación en funciones, la definición genérica de las funciones y su colocación sobre un único eje de sucesión son operaciones que transforman el objeto cultural inicial en un objeto científico. Esta transformación es patente cuando la reescritura algebraica de todas las funciones, al suprimir las denominaciones tomadas del lenguaje ordinario, ya sólo deja sitio a una simple sucesión de treinta y un signos yuxtapuestos. Esta sucesión no es ni siquiera un proto-cuento, pues ya no es en absoluto un cuento: es una serie, la huella lineal de una secuencia (o *move*).

En conclusión, la racionalidad, que produce esta serie desde la fragmentación del objeto cultural inicial, no puede sustituir a la inteligencia narrativa inherente a la producción y la recepción del cuento porque se sirve constantemente de esta inteligencia para hacerse a sí misma. Ninguna de las operaciones de recorte, ninguna de las operaciones de seriación de las funciones puede ahorrar la referencia a la trama como unidad dinámica y a la construcción de la misma como operación estructuradora. La resistencia de la concepción orgánica y teleológica del orden —al estilo de Goethe— a la concepción taxonómica y mecánica del encañamiento de las funciones —al estilo de Linneo— me ha parecido un síntoma de esta referencia indirecta a la trama. Así, pese al corte epistemológico que instaura la racionalidad narratológica, se puede hallar entre ésta y la inteligencia narrativa una filiación indirecta comparable a la que hemos expuesto, en nuestra segunda parte, entre la racionalidad historiográfica y la inteligencia narrativa.²⁰

²⁰ Se ha excluido del análisis crítico todo lo que concierne a la contribución de la *Morfología del cuento* a la historia del género "cuento maravilloso". Hemos hablado antes del esmero con que Propp, de acuerdo en este punto con la lingüística saussureana, subordina la historia a la descripción. Propp no abandona su reserva inicial en el capítulo de conclusión. A lo sumo, se arriesga a sugerir un vínculo de filiación entre la religión y los cuentos: "Una cultura muere, una religión muere, y su contenido se transforma en cuento" (p. 131). Así la búsqueda, tan característica del cuento, puede proceder del viaje de las almas al otro mundo. Esta observación no carece de intención si se considera que a su vez el cuento es una forma en vías de extinción: "En nuestros días, las formas nuevas ya no existen" (p. 142). Si esto

2. Para una lógica de la narración

Daremos un paso en el camino de la logicización y de la descronologización de la narración partiendo de los personajes más que de las acciones y formalizando de manera apropiada las *funciones* que estos personajes son capaces de desempeñar en toda narración. Se podría entonces concebir una lógica de la narración que comenzase por un inventario sistemático de las principales funciones narrativas *posibles*, es decir, de los cometidos que los personajes pueden ejercer en torno a cualquier narración. Esto ha intentado Claude Bremond en su *Logique du récit*.²¹ Nuestro problema será el del estatuto dado a la trama y a su temporalidad en una lógica de la narración fundada en una elección inversa a la de Propp.

En efecto, la ambición lógica del modelo propuesto por Claude Bremond procede de la reflexión crítica sobre la obra de Propp.

Fundamentalmente, el autor discute el modo de encadenamiento de las "funciones" en el modelo de Propp: piensa que este encadenamiento se hace de modo rígido, mecánico, restrictivo, por no permitir alternativas y elecciones (pp. 18-19). Es esta restricción la que explica que el esquema de Propp no se aplique más que al cuento ruso: éste es precisamente esa secuencia de treinta y una funciones idénticas. Por eso, el modelo de Propp se limita a ratificar las opciones culturales que han constituido el cuento ruso como una especie en el campo del "narrar". Para recuperar el objetivo formal del modelo deben abrirse nuevamente alternativas cerradas por la secuencia unívoca del cuento ruso y sustituir el recorrido unilineal por el mapa de los itinerarios posibles.

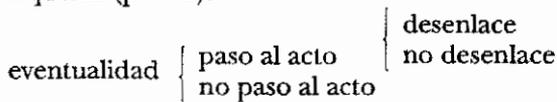
Pero, ¿cómo abrir nuevamente las alternativas cerradas? Cuestionando —dice Claude Bremond— la necesidad teleológica, que se remonta desde el fin hacia el comienzo: la narración hace que se cometa el daño precisamente para poder castigar al malo. La necesidad regresiva de una ley de finalidad temporal ciega, de

es así, ¿no es el momento propicio para el análisis estructural aquel en que se ha agotado cierto proceso creador?

²¹ C. Bremond, "El mensaje narrativo", en *Communications* 4 (1964); reproducido en *Logique du récit* (París, 1973), pp. 11-47 y 131-134.

alguna manera, las alternativas que una marcha progresiva halla en el contrario: la lucha desemboca o en victoria o en derrota. En cambio, el modelo teleológico sólo conoce la victoria (pp. 31-32): “La implicación de lucha por victoria es una exigencia lógica; la implicación de victoria por lucha es un estereotipo cultural” (p. 25).

Si no se quiere ser prisionero de una trama-tipo, como en la serie de Propp, es necesario adoptar como unidad de base lo que Claude Bremond llama la “secuencia elemental”. Es más corta que la serie de Propp, pero más larga que la función. En efecto, para poder contar cualquier cosa es preciso y suficiente conducir la acción a través de tres fases: la situación que abre una posibilidad, la actualización de esta posibilidad y el desenlace de la acción. Estos tres momentos abren dos alternativas, que resume el siguiente esquema (p. 131):



Esta serie de opciones dicotómicas cumple con el doble carácter de necesidad regresiva y de contingencia progresiva.

Una vez elegida la secuencia elemental como unidad narrativa, el problema estriba en pasar de la secuencia elemental a las secuencias complejas. Aquí cesa la necesidad lógica y se impone la obligación de “restituir la movilidad y su variabilidad máxima a los sintagmas inmovilizados que sirven de materia al cuento ruso” (p. 30).²²

Queda por formular la noción de *función* y componer el vasto repertorio de las funciones *posibles*, que habría que sustituir por el esquema secuencial limitado, como en Propp, a una trama-tipo. Esta nueva formulación procede de la reflexión sobre la propia idea de función, eje de todo el análisis de Propp. No se ha olvidado la primera tesis fundamental de Propp: la función debe definirse sin tener en cuenta los personajes de la acción, prescindiendo, por lo tanto, de un agente o de un paciente determina-

²² Así, el encadenamiento se hace bien por simple “contacto” (malevolencia, daño, etc.), bien por “enclave” (como la prueba en la búsqueda), bien por paralelismo entre series independientes. Los vínculos sintácticos que unen estas secuencias complejas son de gran variedad: pura sucesión, vínculo de causalidad, vínculo de influencia, relación de medio a fin.

do. Ahora bien —declara Claude Bremond—: la acción es inseparable de quien la sufre o la realiza. Se exponen dos argumentos. Una función expresa un interés o una iniciativa, que pone en juego a un paciente o a un agente. Además, se encadenan varias funciones si la historia se refiere a la historia de un mismo personaje. Se debe, pues, unir un nombre-sujeto a un proceso-predicado en un término único: la función. Se definirá, pues, la función como “la atribución a un sujeto-persona de un predicado-proceso eventual, en acto, o acabado” (p. 134). Como se ve, la secuencia elemental es incorporada a la función mediante el predicado-proceso. Así se concluye la revisión del modelo de Propp. La noción de “secuencia de acciones” puede ahora sustituirse por la de “disposición de funciones” (p. 133).

Aquí comienza la lógica propiamente dicha de la narración. Consiste en “el inventario sistemático de las funciones narrativas principales” (p. 134). El inventario es sistemático en un doble sentido: engendra por especificaciones (o determinaciones) sucesivas funciones cada vez más complejas, cuya representación lingüística exige un discurso cada vez más articulado; además, engendra por correlación, a menudo sobre una base binaria, agrupamientos de funciones complementarias.

Una primera dicotomía opone dos tipos de funciones: los pacientes, afectados por procesos modificadores o conservadores, y, por correlación, los agentes iniciadores de estos procesos.²³ Por otra parte, hay que observar que Claude Bremond comienza por las funciones de paciente, consideradas como las más sencillas: “Definimos con la función de paciente a toda persona a la que la narración presenta como afectada, de un modo u otro, por el curso de los acontecimientos narrados” (p. 139). Estas funciones de paciente no son sólo las más sencillas, sino las más numerosas, por el “hecho de que un sujeto puede ser modificado de un modo distinto que por la iniciativa de un agente” (pp. 174-175).²⁴

Por una nueva dicotomía se distinguen dos tipos de funciones de pacientes, según la manera con que éstos son concernidos. Tenemos, por una parte, las *influencias* que se ejercen sobre la con-

²³ Sobre la correlación agente-paciente, véase *Logique du récit*, *op. cit.*, p. 145.

²⁴ Observemos desde ahora que esta primera dicotomía parece contenida analíticamente en la idea de función, en cuanto que la función une un sujeto-nombre y un verbo-predicado. No ocurrirá lo mismo con las especificaciones siguientes.

ciencia subjetiva que el paciente saca de sí mismo; son bien informaciones que dirigen la serie disimulación, refutación, confirmación, bien, estados afectivos elementales: satisfacciones o insatisfacciones, que dirigen, por la adjunción de una variable de tiempo, la esperanza o el temor. Tenemos, por otra parte, las *acciones* que se ejercen objetivamente sobre la suerte del paciente, ya para modificarla (mejoramiento o deterioro), ya para mantenerla en el mismo estado (protección o frustración).

La nomenclatura de los agentes corresponde, por una parte, a la de los pacientes: modificador o conservador; mejorador o degradador; protector o frustrador. Pero una serie de tipos específicos de agentes está vinculada a la noción de influencia en lo que se refiere al paciente. El estudio de este grupo es, sin duda, una de las contribuciones más importantes de *Logique du récit* (pp. 242-281). La influencia se dirige, en el paciente, al agente eventual, en el que tiende a desencadenar una reacción: persuasión y disuasión se ejercen tanto en el plano de las informaciones que conciernen a las tareas que hay que cumplir, a los medios que se deben emplear o a los obstáculos que hay que superar, como de los estados afectivos que el influyente puede excitar o inhibir. Si se añade que la información o el móvil pueden tener un fundamento bueno o malo, llegamos a las funciones, importantísimas, que gravitan en torno a la trampa, y que hacen del influyente un seductor y engañador, un disimulador y falso consejero.

Esta segunda dicotomía confiere múltiples enriquecimientos a la noción de función; la introduce, mediante las nociones de mejoramiento o de deterioro, de protección o de frustración, en el campo de las *valorizaciones*; de este modo, el agente y el paciente son elevados al rango de persona. Además, la subjetividad capaz de tener en cuenta una información y de ser afectada por ella accede a un nuevo campo, el de las *influencias*. Finalmente, la función de un agente capaz de iniciativa incumbe a un nuevo campo, el de las *acciones* en el sentido fuerte.

El inventario concluye por el estudio del mérito y del demérito; aparecen nuevas funciones: por parte del paciente, las de beneficiario de mérito, de víctima de demérito, y por parte del agente, las de retribuidor de recompensas y de castigos. Se abre así un nuevo campo al ejercicio de las funciones, que se añade al de las valorizaciones, de las influencias y de las acciones: el campo de las *retribuciones*.

Tal es, en grandes líneas, el esquema de este inventario, encaminado a definir las principales funciones narradoras (p. 134). Equivale a una nomenclatura, a una clasificación de funciones. En este sentido, la empresa cumple perfectamente lo prometido: no es una tabla de tramas, como en Northrop Frye, sino una tabla de los puestos posibles, ocupados por los personajes eventuales de narraciones eventuales. En este sentido, el inventario constituye una *lógica*.

Al término de este breve análisis de *Logique du récit* se plantea la cuestión de saber si la lógica de las funciones consigue, mejor que la morfología de las mismas, formalizar el concepto de narración en un plano de racionalidad superior al de la inteligencia narrativa, sin tomar más o menos tácitamente del concepto de trama los rasgos que garantizan el carácter propiamente narrativo de la citada lógica.

Comparada con la morfología del cuento de Propp, la lógica de las funciones alcanza, sin duda alguna, un grado más elevado de formalidad abstracta. Mientras que Propp se limita al esquema de una trama-tipo, la del cuento maravilloso ruso, Bremond puede jactarse de poder aplicar su nomenclatura de las funciones a cualquier tipo de mensaje narrativo, incluida la narración histórica (Presentación, p. 7); su campo de investigación es, sin duda, el de los *posibles* narrativos. Además, el cuadro de las funciones narrativas alcanza de entrada una eliminación más completa de la dimensión cronológica de la narración, en la medida en que la nomenclatura de las funciones equivale a establecer la tabla paradigmática de los puestos principales que puede ocupar cualquier personaje de la narración. Formalización más avanzada, descronologización más completa: el modelo de Bremond puede reivindicar estos dos títulos.

En cambio, puede uno preguntarse si la ausencia de toda consideración sintagmática en el inventario de las funciones no priva a la función de su carácter propiamente *narrativo*. De hecho, ni la noción de función ni la de nomenclatura de funciones poseen, en cuanto tales, carácter propiamente narrativo, sino por referencia tácita a su situación en la narración, la cual nunca es convertida en tema de manera explícita. Por falta de esta ordenación de la función en la trama, la lógica de las funciones incumbe aún a una semántica de la acción previa a la lógica narrativa.

Precisemos el argumento siguiendo el orden de exposición

propuesto anteriormente. Recordamos que la noción de función está precedida por la de "secuencia elemental", que alcanza los tres estadios que toda acción puede recorrer, desde la eventualidad a la efectuación y al éxito. Estoy de acuerdo en que esta secuencia constituye una condición de narratividad que falta al modelo de Propp, en virtud de las alternativas y de las elecciones que crea. Pero una condición de narratividad no equivale a un componente narrativo. Sólo se hace tal si alguna trama traza un recorrido, compuesto de todas las opciones realizadas entre las ramas de las alternativas sucesivas. Bremond dice, con razón, que "el proceso asumido por la secuencia elemental no es amorfo. Posee ya su estructura propia, que es la de un vector" (p. 33). Pero esta "vectorialidad" que se impone al narrador, cuando éste "se apropia de ella para formar la materia primera de su narración" (*ibid.*), ¿no es tomada de la trama que traspone las condiciones lógicas del hacer en lógica efectiva de la narración? La serie de alternativas opcionales, constitutiva de la secuencia elemental, ¿no es proyectada sobre la lógica de la acción por medio de la narración?

Es cierto que Bremond completa su noción de secuencia elemental con la de series complejas. Pero, ¿bajo qué condición constituyen éstas una narración? Especificar una secuencia por otra, como en el encadenamiento por enclave, no es todavía crear narración; es hacer un cuadro para una lógica de la acción, como en la teoría analítica de la acción.²⁵ Para crear narración (conducir concretamente una situación y personajes desde un comienzo hasta un fin) se necesita la mediación de lo que aquí se considera simple arquetipo cultural (p. 35), que no es otro que la trama. Crear trama es extraer una "buena forma" a la vez en el plano de la consecución y en el de la configuración.²⁶ El relato, a mi entender, introduce en el hacer restricciones complementarias de las de la lógica de los posibles narrativos. O, para decir lo mismo de otro modo, la lógica de los posibles narrativos no es aún más que una lógica de la acción. Para convertirse en lógica de la narración debe orientarse hacia configuraciones reconocidas culturalmente,

²⁵ A. Danto, *Analytical philosophy of action* (Cambridge, 1973); A. I. Goldman, *A theory of human action* (Englewood Cliffs, NJ, 1970).

²⁶ Bremond aplica esta noción de "buena forma" a la secuencia tipo de Propp (p. 38).

hacia ese esquematismo de la narración presente en las tramas-tipo recibidas de la tradición. Sólo por este esquematismo el hacer se hace narrable. Función de la trama es orientar la lógica de los posibles prácticos hacia la lógica de los *probables* narrativos.

Esta duda relativa al estatuto propiamente narrativo de la secuencia elemental y de las series complejas repercute sobre la propia noción de *función* narrativa, relacionada por el autor con la de "proposición narrativa" de Todorov.²⁷ Es el momento de recordar lo que A. Danto decía de las frases narrativas: para que haya un enunciado narrativo es necesario que se mencionen dos acontecimientos, uno como objetivo, el otro como proveedor de la descripción bajo la cual se considera al primero. Por lo tanto, sólo en la trama es narrativa la función. La unión de una acción a un agente es el dato más general de la semántica de la acción y sólo concierne a la teoría narrativa en la medida en que la semántica de la acción condiciona evidentemente a ésta.

El inventario sistemático de las funciones principales concierne a la teoría de la narratividad en la medida en que, según la opinión del propio autor, las funciones expuestas

son las que pueden aparecer no sólo en una narración, sino por la narración y para la narración: por la narración, en el sentido de que la aparición o el rechazo, en un momento dado de la narración, se deja siempre a la discreción del narrador, que opta por silenciarla o hablar de ella; para la narración, en el sentido en que la definición de las funciones se realiza en ella, como ha querido Propp, desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la trama (p. 134).

No se podría afirmar mejor que en este texto la relación circu-

²⁷ Véase Tzvetan Todorov, "La grammaire du récit", en *Poétique de la prose* (París, 1971), pp. 118-128. La proposición narrativa procede de la conjunción entre un nombre propio (sujeto gramatical vaciado de propiedades internas) y dos tipos de predicados: uno que describe un estado de equilibrio o de desequilibrio (adjetivo), y otro, el paso de un estado a otro (verbo). Las unidades formales de la narración son así paralelas a las partes del discurso (nombre, adjetivo, verbo). Es verdad que, más allá de la proposición, las unidades sintácticas que corresponden a la *secuencia* atestiguan "que no existe teoría lingüística del discurso" (p. 125). Es confesar que la trama mínima completa, que consiste en el enunciado de un equilibrio, luego de una acción transformadora y, finalmente, de modo eventual, de un nuevo equilibrio, compete a una gramática específica aplicada a las reglas de las transformaciones narrativas (véase *Les transformations narratives*, *ibid.*, pp. 225-240).

lar entre función y trama. Desgraciadamente, el inventario sistemático de las funciones principales ya no tiene ninguna cuenta de ello, sin estar en condiciones, por otra parte, de remplazarlo.²⁸ Falta “la síntesis de las funciones en la trama” (p. 322), de las que el autor sólo designa el lugar vacío. Pero esta síntesis ya no incumbe a la lógica de la narración, entendida en el sentido del léxico y de la sintaxis de las funciones; por lo tanto, de la gramática. La síntesis de las funciones en la trama no está al final de una combinatoria de funciones. La trama es un movimiento; las funciones son puestos, posiciones mantenidas en el curso de la acción. Conocer todos los puestos que pueden existir —conocer todas las funciones— no es conocer aún ninguna trama. Una nomenclatura, por ramificada que sea, no hace una historia narrada. Es preciso todavía disponer cronología y configuración, *mythos* y *dianoia*. Esta operación es, como observaba L. Mink, un acto de juicio, que incumbe al “tomar junto”. Para decir lo mismo de otra manera, la trama incumbe a la *praxis* del narrar; y así, a la dimensión pragmática de la palabra, no a la gramática de la lengua. Esta dimensión se supone, pero no puede hacerse en el marco de la gramática de las funciones.²⁹

De esta supresión del vínculo entre la función y la trama resulta que las “necesidades conceptuales inmanentes al desarrollo de las funciones” (p. 133) incumben más a una semántica y a una lógica de la acción que a una lógica verdaderamente narrativa. Lo hemos podido comprobar: el enriquecimiento progresivo de la tabla de funciones, por el juego combinado de las especificaciones y de las correlaciones, que hacen pasar las funciones sucesivamente del campo de las valorizaciones al de las influencias, luego al de las iniciativas y, finalmente, al de las retribuciones, se sitúa

²⁸ “... Una vez que nuestro análisis ha descompuesto la trama en sus elementos constitutivos —las funciones—, queda por poner a prueba la gestión, inversa y complementaria, que realiza su síntesis en la trama” (p. 136).

²⁹ A la pregunta: “¿Se puede concebir otro sistema de funciones tan satisfactorio, o quizá mejor?”, el autor responde: “Debemos probar que la lógica de las funciones que nosotros invocamos se impone, siempre y en todas partes, como único principio de una organización coherente de los acontecimientos en la trama” (p. 237). Hablando de la metafísica de las facultades del ser humano sobre la que se edifica el sistema añade: “Es la propia actividad narrativa la que nos impone las categorías como condiciones de una formalización de la experiencia narrada” (p. 327).

fácilmente bajo la égida de la semántica de la acción tomada del lenguaje ordinario.³⁰ Pero la supresión del vínculo entre función y trama no llega hasta su abolición: ¿No es la adecuación de las funciones a su construcción en trama la que orienta secretamente la ordenación del sistema de las funciones con arreglo a los campos sucesivos en los que aquéllas intervienen? ¿No es la praxis narrativa, que actúa en toda construcción de la trama, la que reúne, de alguna forma, por mediación de la semántica de la acción, los predicados capaces de definir las funciones narrativas, en virtud de su aptitud para introducir las estructuras del obrar humano en el campo narrativo?

Si la hipótesis es exacta, el léxico de las funciones narrativas no constituye un sistema anterior y superior a cualquier construcción de la trama. Y la trama no es el resultado de las propiedades combinatorias del sistema, sino el principio selectivo, que establece la diferencia entre teoría de la acción y teoría de la narración.

3. La semiótica narrativa de A. J. Greimas

La semiótica narrativa de A. J. Greimas, tal como la encontramos en sus obras *En torno al sentido*³¹ y *Maupassant*,³² ha sido prepara-

³⁰ El autor prefiere otra expresión: "El apoyo basado en la metafísica de las facultades del ser humano para organizar el universo de las funciones es [...] esencial para nuestra investigación" (p. 314). En realidad, ya era ella la que dirigía la organización de la secuencia elemental: eventualidad, paso al acto, acabamiento; ella es la que nos indica que podemos ser nosotros el paciente o agente de cualquier modificación. No es extraño, pues, que sea ella también la que regule las nociones de valorización, influencia, iniciativa, retribución. Dirige, además, la constitución posterior de los vínculos sintácticos evocados antes sucintamente: relación de simple coordinación entre desarrollos sucesivos, de causa a efecto, de medio a fin, de implicación (degradación implica eventualidad de protección; demérito, eventualidad de castigo). El autor reivindica, por otra parte, el derecho a recurrir a la lengua propia para "comunicar el sentimiento intuitivo de la organización lógica de las funciones en la narración" (p. 309).

³¹ A. J. Greimas, *Du sens* (París, 1970; trad. española, *Del sentido*, Madrid, Greidos, 1973). El núcleo teórico de la obra está constituido por los dos estudios titulados *Los juegos de las restricciones semióticas*, en colaboración con François Rastier, publicado primeramente en inglés en *Yale French Studies* 41 (1968), con el título *The interaction of semiotic constraints*, y *Elementos de una gramática narrativa*, aparecido en *L'homme* (1969, ix, 3). Los dos estudios se reproducen en *Du sens*, pp. 135-186.

³² *Maupassant: la semiótica del texto, ejercicios prácticos* (París, 1976; trad. español-

da por un primer esfuerzo de modelización, publicadas en *Sémiotique structurale*.³³ Vemos ya en él el afán por construir un modelo rigurosamente acrónico y por cambiar los aspectos irreduciblemente diacrónicos del relato, tal como lo narramos o lo recibimos, introduciendo reglas de transformaciones apropiadas. Este afán regula la primera decisión estratégica, la de no partir, a diferencia de Propp, de las funciones, de segmentos de acción formalizados, que, como hemos visto, obedecen a un orden secuencial, sino de los actores, a los que se llama *actantes*, para distinguirlos de los personajes concretos en los que se encarnan sus funciones. La ventaja de esta elección es doble: como hemos visto ya en Propp, la lista de los actantes es más corta que la de las funciones (recordamos la definición del cuento ruso como narración de siete personajes); además, sus interacciones se prestan de entrada a una representación más bien *paradigmática* que *sintagmática*.

Más tarde veremos cuánto se ha radicalizado y enriquecido a la vez el modelo actancial en las formulaciones posteriores de la semiótica narrativa. Sin embargo, desde su fase primitiva deja ver las importantes dificultades del modelo acrónico en cuanto al tratamiento del *tiempo narrativo*.

El modelo intenta, en primer lugar, fundamentar el inventario de las funciones actanciales, cuya relación parece meramente contingente, sobre algunos caracteres universales de la acción humana. Y si no podemos proceder a una descripción exhaustiva de las posibilidades combinatorias de la acción humana en el plano de superficie, necesitamos encontrar en el propio discurso el principio de construcción en su plano profundo. Greimas sigue en esto una sugerencia del lingüista francés Lucien Tesnière, para quien la frase más simple es ya un pequeño drama que implica un proceso, actores y circunstancias. Estos tres componentes sintácticos engendran las clases del verbo, de los nombres (de los que toman parte en el proceso) y de los adverbios. Esta estructura de base hace de la frase "un espectáculo que el *homo loquens* se da a sí mismo". La ventaja del modelo de Tesnière es múltiple; en

la, Buenos Aires, Paidós, 1983). Véase además *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (París, 1979; trad. esp. Madrid, Gredos, 1983). Al presente trabajo estaba terminado el tomo II de *Du sens* de A. J. Greimas (París, 1983; trad. esp. Madrid, Gredos, 1989).

³³ A. J. Greimas, *Sémiotique structurale* (París, 1966; trad. española, Madrid, Gredos, 1976).

primer lugar, enraiza en una estructura de lengua; en segundo lugar, presenta gran estabilidad debido a la permanencia de la distribución de las funciones entre los componentes sintácticos; finalmente, presenta un carácter de limitación y de cierre, que es apropiado a la investigación sistemática. Es, pues, tentador pasar de la sintaxis del enunciado elemental a la del discurso, en virtud del axioma de homología entre lengua y literatura evocado anteriormente.

Que el modelo actancial no satisface aún plenamente a las exigencias sistemáticas del estructuralismo se revela en que la extrapolación de la sintaxis del enunciado a la del discurso requiere inventarios de funciones obtenidas por los analistas anteriores de diversos *corpus* empíricamente dados (el cuento ruso de Propp, las "200 000 situaciones dramáticas" de Étienne Souriau). El modelo actancial procede así del mutuo ajuste entre un enfoque deductivo, regulado por la sintaxis, y otro inductivo, nacido de inventarios anteriores de funciones. De ahí el carácter compuesto del modelo que combina la construcción sistemática y diversas "disposiciones" de orden práctico.

Este ajuste mutuo encuentra su equilibrio en un modelo de seis funciones, que descansa en tres partes de categorías actanciales (donde cada una de ellas constituye una oposición binaria). La primera categoría opone el sujeto al objeto: posee una base sintáctica dentro de la forma *A desea a B*; además, encuentra apoyo en los inventarios consultados: en efecto, la relación transitiva o teleológica opera (el héroe inicia la búsqueda de la persona deseada, según Propp) en la esfera del deseo. La segunda categoría descansa en la relación de *comunicación*: un remitente se opone a un destinatario; también en este caso la base es sintáctica: todo mensaje relaciona a un emisor y a un receptor; encontramos también el mandatario de Propp (el rey encarga al héroe una misión, etc.) y el mandatario fusionado con el propio héroe. El tercer eje es *pragmático*: opone el adyuvante al oponente. Este eje se combina ya con la relación del deseo, ya con la de la comunicación, que pueden ser ayudadas o impedidas; Greimas reconoce que la base sintáctica es menos evidente aquí, aunque algunos adverbios (gustosamente, sin embargo), ciertos participios circunstanciales o, finalmente, los aspectos del verbo en algunas lenguas hacen las veces de base sintáctica; en el mundo de los cuentos maravillosos, este par es representado por fuerzas benévolas o malévolas. En

una palabra: el modelo combina tres relaciones: de *deseo*, de *comunicación* y de *acción*, y cada una descansa sobre una oposición binaria.

Cualquiera que sea el carácter complejo de su elaboración, el modelo se recomienda por su sencillez y su elegancia; además, a diferencia del de Propp, se distingue por su aptitud para ser usado en microuniversos tan variados como heterogéneos. Sin embargo, el teórico no se interesa por estos usos temáticos, sino por los sistemas de relaciones entre los puestos implicados.

El destino del modelo tiene lugar en el paso de los personajes a las acciones o, en términos más técnicos, de los actantes a las acciones. Recordamos que Propp se había limitado a un inventario de treinta y una funciones sucesivas, desde las cuales definía las esferas de acción de los personajes y a los propios personajes. En el modelo actancial, la empresa, que Greimas caracteriza como un trabajo de "reducción" y de "estructuración", descansa sobre las reglas de transformación de las tres relaciones de deseo, de comunicación y de acción. Anticipando el segundo modelo, el de *Du sens*, Greimas propone caracterizar todas las transformaciones que resultan de una categoría cualquiera, como especies de *conjunción* y de *disyunción*. En la medida en que, en los *corpus* considerados, la narración aparece en el plano sintagmático como un proceso que emana de la elaboración de un contrato y que luego se despliega desde la ruptura del contrato hasta su restauración, la reducción de lo sintagmático a lo paradigmático se obtiene por la asimilación del contrato a una conjunción entre mandato y aceptación; su ruptura, a una disyunción entre interdicción y violación, y su restauración, a una nueva conjunción (la recepción del adyuvante en la prueba calificadora, la liquidación de la carencia en la prueba principal, el reconocimiento en la prueba glorificadora). Dentro de este esquema general hay que introducir numerosas conjunciones y disyunciones con arreglo a las tres relaciones básicas del deseo, de la comunicación y de la acción. Pero, en resumen, entre carencia y liquidación de la misma no hay más que "identidades para unir y oposiciones para desunir" (p. 195). Toda la estrategia se convierte así en una vasta empresa para soslayar la diacronía.

Sin embargo, en un modelo puramente actancial, esta estrategia no alcanza su objetivo. Contribuye más bien a subrayar la función irreductible del desarrollo temporal en la narración, en la

medida en que ella misma da realce a la noción de prueba.³⁴ Ésta constituye el momento crítico de la narración, caracterizado en el plano diacrónico como búsqueda. La prueba, en efecto, pone en relación el enfrentamiento y el éxito. El paso de uno a otro por la lucha es perfectamente aleatorio; por eso la relación de sucesión no se deja reducir a una relación de implicación necesaria.³⁵ Otro tanto hay que decir del binomio mandato/aceptación, que impulsa la búsqueda, y lo mismo de la propia búsqueda considerada en su unidad.

La búsqueda, por su parte, obtiene su carácter aleatorio del carácter claramente axiológico introducido por las propias nociones de contrato, de violación y de restauración. En cuanto niega la aceptación, la violación es una negación axiológica al mismo tiempo que una disyunción lógica. El mismo Greimas percibe en esta ruptura un rasgo positivo: "la afirmación de la libertad del individuo" (p. 210).³⁶ Por eso la mediación realizada por la narración en cuanto búsqueda no puede ser sólo lógica: la transformación de los términos y de sus relaciones es propiamente histórica. Por eso la prueba, la búsqueda, la lucha³⁷ no pueden reducirse a la función de expresión figurativa de una transformación lógica; ésta es más bien la proyección ideal de una operación eminentemente temporalizadora. Con otras palabras: la mediación operada por la narración es esencialmente práctica, ya tienda, como sugiere el propio Greimas, a restaurar un orden anterior que está amenazado, ya a proyectar un orden nuevo, que sería la promesa de una salvación. La historia narrada, ya explique el orden existente o proyecte otro, establece, en cuanto historia, un límite a

³⁴ "La prueba podría, pues, considerarse como el núcleo irreductible que explica la definición de la narración en diacronía" (p. 205).

³⁵ Greimas utiliza esta consideración contra el tratamiento que hace Propp de la cadena entera como una secuencia estereotipada, mientras que la prueba constituye una manifestación de libertad. Pero el mismo argumento, ¿no puede volverse contra cualquier construcción de un modelo paradigmático sin dimensión diacrónica originaria? Greimas lo admite gustosamente: "Toda la narración se reduciría, pues, a un binomio funcional —enfrentamiento frente a éxito—, que no se deja transformar en una categoría sémica elemental" (p. 205).

³⁶ En el mismo sentido, "la alternativa que plantea la narración es la elección entre la libertad del individuo (la ausencia de contrato) y el contrato social aceptado" (p. 210).

³⁷ "Por consiguiente, es la lucha, único binomio funcional no analizable como estructura acrónica [...] la que debe explicar la transformación misma" (p. 211).

todas las nuevas formulaciones puramente lógicas de la estructura narrativa. Es en este sentido como la inteligencia narrativa, la comprensión de la trama, precede a la reconstrucción de la narración sobre la base de una lógica sintáctica.

Nuestra meditación sobre el tiempo narrativo encuentra aquí un enriquecimiento precioso; puesto que el elemento diacrónico no se deja tratar como un residuo del análisis, podemos preguntarnos qué cualidad temporal se oculta bajo este vocablo de diacronía, cuya relación de dependencia respecto de los de sincronía y de acronía ya hemos subrayado. A mi entender, el movimiento del contrato al combate, de la enajenación al restablecimiento del orden, movimiento constitutivo de la búsqueda, no implica sólo un tiempo sucesivo, una cronología, al que se intenta continuamente *descronologizar* y *logicizar*, como decíamos antes. Me parece que la resistencia del elemento diacrónico en un modelo de vocación esencialmente acrónico es el indicio de una resistencia más fundamental, la resistencia de la temporalidad narrativa a la simple cronología.³⁸ Si la cronología puede reducirse a un efecto de superficie, es que antes se ha privado a la pretendida superficie de su dialéctica propia: la competición entre la dimensión secuen-

³⁸ Esta tesis encuentra cierto apoyo en el uso que Todorov hace del concepto de transformación narrativa ("Les transformations narratives", en *Poétique de la prose, op. cit.*). La ventaja estriba en combinar el punto de vista paradigmático de Lévi-Strauss y de Greimas y el punto sintagmático de Propp. Entre otros efectos, la transformación narrativa redobla los predicados de acción (hacer), yendo desde las modalidades (deber, poder hacer) hasta las actitudes (complacerse en hacer). Además, hace posible la narración al operar la transición el predicado de acción a la secuencia, en cuanto síntesis de diferencia y de semejanza; en una palabra: "une dos hechos sin que éstos puedan identificarse" (*ibid.*, p. 239). A mi entender, esta síntesis no es otra que la que ya se ha realizado y entendido como *síntesis de lo heterogéneo* en el plano de la comprensión narrativa. Coincido una vez más con Todorov cuando opondrá transformación a sucesión ("Les deux principes du récit", en *Les genres du discours, op. cit.*). Es cierto que la idea de transformación parece que debe asignarse a la racionalidad narratológica, a diferencia de mi idea de configuración, que incumbe a la inteligencia narrativa. En rigor, no se puede hablar de transformación más que si se le da una formulación lógica. Sin embargo, en la medida en que la narración da lugar a otras transformaciones distintas de la negación, de las que dependen disyunciones y conjunciones, como el paso de la ignorancia al reconocimiento, la reinterpretación de acontecimientos ya ocurridos, la sumisión a imperativos ideológicos (*ibid.*, pp. 67s.), parece difícil dar un equivalente lógico a todas las organizaciones narrativas cuya competencia hemos adquirido gracias a nuestra familiaridad con las tramas tipos heredadas de nuestra cultura.

cial y la dimensión configuradora de la narración, competición que hace del relato una totalidad sucesiva o una sucesión total. Y, lo que es más importante aún, el tipo de distanciamiento entre el contrato y el combate, subyacente en esta dialéctica, revela ese rasgo del tiempo que Agustín, tras Plotino, caracterizaba como distensión del espíritu. Entonces ya no habría que hablar de tiempo, sino de temporalización. En efecto, esta distensión es un proceso temporal que se expresa por medio de las demoras, los rodeos, las incertidumbres y toda la estrategia de procrastinación de la búsqueda. La distensión temporal se expresa aún más por medio de las alternativas, las bifurcaciones, las conexiones contingentes y, finalmente, por la imprevisibilidad de la búsqueda en términos de éxito y de fracaso. La búsqueda es el resorte de la historia en cuanto separa y reúne la carencia y su supresión, como la prueba es el nudo del proceso, sin el cual nada ocurriría.

De este modo, la sintaxis actancial remite a la trama de la *Poética* de Aristóteles y, por medio de ésta, al tiempo de las *Confesiones* de Agustín.

La semiótica narrativa según *Du sens* y *Maupassant* no constituye, hablando con propiedad, un nuevo modelo, sino la radicalización, y al mismo tiempo el enriquecimiento, del modelo actancial que acabamos de discutir. Radicalización, en el sentido de que el autor intenta reducir las restricciones de la narratividad a su origen último: las restricciones vinculadas al funcionamiento más elemental de todo sistema semiótico; la narratividad se justificaría entonces en cuanto actividad sustraída al azar. Enriquecimiento, en el sentido de que el movimiento de reducción a lo elemental es compensado por otro de despliegue hacia lo complejo. Se pretende, pues, por la vía regresiva del recorrido, remontar a un plano semiótico más fundamental que el propio plano discursivo y encontrar en él la narratividad ya situada y organizada antes de su manifestación. Inversamente, por la vía progresiva, el interés de la gramática narrativa de Greimas es componer gradualmente las condiciones de la narratividad desde un modelo lógico, lo menos complejo posible y que no implique inicialmente ningún carácter cronológico.

Se trata de saber si, para alcanzar la estructura de las narraciones producidas efectivamente por las tradiciones orales y escritas, las adjunciones sucesivas que realiza el autor para enriquecer su modelo inicial obtienen su capacidad específicamente narrativa

del modelo inicial o bien de presuposiciones extrínsecas. La apuesta de Greimas es que, pese a estas adjunciones, puede mantenerse la equivalencia desde el principio hasta el fin entre el modelo inicial y la matriz terminal. Esta apuesta es la que hay que poner a prueba teórica y prácticamente.

Sigamos, pues, el orden recomendado por los “juegos de las restricciones semióticas”: en primer lugar, las *estructuras profundas* que definen las condiciones de inteligibilidad de los objetos semióticos; en segundo lugar, las estructuras intermedias, llamadas *superficiales*, por contraste con las precedentes, en las que la construcción narrativa encuentra sus articulaciones efectivas; finalmente, las estructuras de *manifestación*, propias de tal o cual lengua y de tal o cual material expresivo.

La primera etapa, la de las “estructuras profundas”, es la del “modelo constitucional”.³⁹ Greimas ha querido resolver el problema siguiente: disponer de un modelo que presenta de entrada un carácter complejo, sin estar inserto por ello en una sustancia (o en un medio) lingüístico o incluso no lingüístico. En efecto, debe estar articulado para poder ser narrativizado. Su genialidad —se puede afirmar sin rodeos— consiste en haber buscado este carácter ya articulado en una estructura lógica lo más sencilla posible, “la estructura elemental de la significación” (*ibid.*). Esta estructura depende de las condiciones de la captación del sentido, de cualquier sentido. Si algo —sea lo que fuera— significa, no es porque se tenga alguna intuición de su sentido, sino porque se puede desplegar de la manera siguiente un sistema totalmente elemental de relaciones: blanco significa porque puedo articular tres relaciones entre sí, una de contradicción —blanco *vs.* no blanco—, de contrariedad —blanco *vs.* negro— y de presuposición —no blanco *vs.* negro. Nos hallamos ante el famoso *cuadro semiótico* cuya fuerza lógica se supone que preside todos los enriquecimientos posteriores del modelo.⁴⁰

¿Cómo va a narrativizarse este modelo constitucional, al menos virtualmente? Dando una representación dinámica del modelo taxonómico, es decir, del sistema de relaciones no orientadas

³⁹ “Les jeux des contraintes sémiotiques”, en *Du sens, op. cit.*, p. 136.

⁴⁰ Discuto la cuestión de la estructura lógica del cuadrado semiótico en las dos largas notas 4 y 11 de mi artículo “La grammaire narrative de Greimas”, en *Documents de recherches sémio-linguistiques de l'Institut de la langue française* (París, 1980).

constitutivas del cuadrado semiótico; en una palabra: tratando las *relaciones* como *operaciones*. Volvemos a encontrar aquí el concepto tan importante de transformación, ya introducido por el modelo actancial bajo la forma de la conjunción y de la disyunción. Formuladas nuevamente en términos de operaciones, nuestras tres relaciones de contradicción, de contrariedad y de presuposición aparecen como transformaciones por las que un contenido se niega y otro se afirma. La primera de todas las condiciones de la narratividad no es otra cosa que esta puesta en marcha del modelo taxonómico mediante operaciones orientadas. Esta primera referencia a la narratividad demuestra ya la atracción que ejerce sobre el análisis la meta que hay que alcanzar: explicar el carácter *inestable* del proceso narrativo en el plano de la manifestación. Por eso es tan importante poner en marcha la estructura. Podemos preguntarnos, sin embargo, si no es la competencia adquirida en el transcurso de un largo contacto con las narraciones tradicionales la que nos permite, por anticipación, llamar *narrativización* a la simple reformulación de la taxonomía en términos de operaciones, y que nos exige proceder desde las relaciones estables a las operaciones inestables.

La segunda etapa —la de las estructuras “superficiales”, pero aún no “figurativas”— procede del uso del modelo constitucional en el orden del *hacer*. Para hablar de plano figurativo sería necesario considerar a actores en persona que realizan tareas, sufren pruebas, logran objetivos. En el plano al que nos atenemos aquí, nos limitamos a la gramática del *hacer* en general. Ella introduce el segundo estadio constitucional. El enunciado de base es el *enunciado narrativo simple*, del tipo “alguien hace algo”. Para transformarlo en *enunciado-programa* se le añaden las diversas modalidades que lo potencian: querer hacer, querer (una cosa), querer ser (un valor), querer saber, querer poder.⁴¹

Se accede realmente al plano narrativo introduciendo después una relación *polémica* entre dos programas y, por lo tanto, entre un sujeto y un antisujeto. Basta, pues, con aplicar a una serie sin-

⁴¹ En este estadio, frases narrativas y frases de acción son indiscernibles. El criterio diferencial de la frase narrativa propuesto por A. Danto en *Analytical philosophy of history* (*op. cit.*) —descripción de una acción anterior *A* según otra posterior *B*, desde el punto de vista de un observador cuya situación temporal es posterior a *A* y *B*— es una vez más imposible de aplicar. Por eso sólo se puede hablar todavía de enunciado-programa.

tagmática de enunciados narrativos las reglas de transformación nacidas del modelo constitucional para obtener, por disyunción, la confrontación; luego, por modalización, el querer-dominar y la dominación; finalmente, por conjunción, la atribución al sujeto del dominio sobre un objeto-valor. Llamaremos *actuación* a una serie sintagmática de la forma "confrontación, dominación, atribución", a la que se puede, además, aplicar todas las modalidades del hacer, del querer hacer, del saber hacer, del poder hacer. Hablando de actuación en cuanto serie sintagmática unificada, Greimas escribe: "Probablemente es la unidad más característica de la sintaxis narrativa" (*Du sens*, p. 173). De esta forma, a la constitución compleja de la actuación se aplica el principio de equivalencia entre gramática profunda y gramática superficial; esta equivalencia descansa totalmente en la relación de implicación entre confrontación, dominación y atribución.⁴²

La constitución del modelo narrativo se termina añadiendo a la categoría polémica la categoría de la *traslación*, tomada de la estructura del intercambio. Planteada en términos de intercambio, la atribución de un objeto-valor (último de los tres enunciados narrativos constitutivos de la actuación) significa que un sujeto adquiere aquello de lo que otro está privado. Así, la atribución puede descomponerse en dos operaciones: una privación, equivalente a una disyunción, y una atribución propiamente dicha, equivalente a una conjunción. Su conjunto constituye la trasposición expresada por dos enunciados traslativos.

Esta nueva formulación conduce a la noción de *secuencia performativa*. En ésta ha de verse precisamente el esqueleto formal de toda narración.

La ventaja de esta nueva formulación es permitir representar todas las operaciones anteriores como cambios de "lugares" —los lugares iniciales y terminales de las traslaciones—; con otras palabras: satisfacer la sintaxis topológica de los enunciados traslativos. Así, las cuatro cumbres del cuadro semiótico se convierten en los lugares desde y hacia donde se operan las traslaciones. A su vez, la fecundidad de esta sintaxis topológica se deja precisar a medi-

⁴² El enunciado terminal de la actuación —llamada atribución— es "el equivalente, en el plano superficial, del aserto lógico de la gramática fundamental" (*Du sens, op. cit.*, p. 175). Discuto, en el artículo citado anteriormente, la pertinencia lógica de esta equivalencia (*La grammaire narrative de Greimas*, p. 391).

da que se despliega el análisis topológico en los dos planos del hacer y del querer hacer.

Si consideramos en primer lugar únicamente los objetos-valores, adquiridos y trasladados por el hacer, la sintaxis topológica permite imaginar la serie ordenada de las operaciones sobre el cuadrado semiótico, a lo largo de las líneas de contradicción, de contrariedad y de presuposición, como una *transmisión circular de los valores*. Se puede decir sin vacilación que esta sintaxis topológica de las traslaciones es el verdadero resorte de la narración “en cuanto proceso creador de valores” (p. 178).

Si ahora tenemos en cuenta no sólo las operaciones, sino también a los operadores⁴³ —es decir, en el esquema del intercambio, a los remitentes y a los destinatarios de la traslación—, la sintaxis topológica regula las transformaciones que afectan a la *capacidad* de hacer, por lo tanto, de operar las traslaciones de valores consideradas anteriormente. Dicho de otra manera: regula la propia *institución* de los operadores sintácticos al crear sujetos dotados de la virtualidad del hacer.

Este desdoblamiento de la sintaxis topológica corresponde, pues, al del hacer y del querer (poder, saber hacer), es decir, al desdoblamiento de los enunciados narrativos en enunciados descriptivos y modales, y así, también al desdoblamiento de las dos series de actuaciones: la adquisición es de esta forma, la traslación que se apoya ya sobre valores-objetos, ya sobre valores modales (adquirir el poder, el saber, el querer hacer).

La segunda serie de actuaciones es la más importante desde el punto de vista del desencadenamiento del recorrido sintáctico. Han de instituirse operadores como que pueden, saben y quieren para que, a su vez, se encadenen traslaciones de objetos de valores. Si se pregunta, pues, de dónde viene el primer actante, es necesario evocar el *contrato* que instituye el sujeto del deseo, atribuyéndole la modalidad del querer. La unidad narrativa particular en la que se apoya el querer de un sujeto “sabio” o “poderoso” constituye la primera actuación de la narración.

La “narración terminada” (p. 180) combina la serie de traslaciones de valores objetivos con la de las traslaciones que crean un

⁴³ “Una sintaxis de los operadores debe construirse independientemente de la sintaxis de las operaciones: debe cuidarse el plano metasemiótico para justificar la traslación de valores” (*Du sens*, p. 178).

sujeto ("sabio" o "poderoso"). Las preocupaciones topológicas de Greimas marcan así el intento más extremo por extender lo paradigmático, lo más posible, al corazón de lo sintagmático. En ninguna parte se halla el autor más cerca de realizar el viejo sueño de hacer de la lingüística un álgebra del lenguaje.⁴⁴

En resumen, la semiótica, al término de su propio *recorrido*, que va desde el plano de inmanencia hasta el de superficie, presenta la narración misma como *recorrido*. Pero considera a éste como el estricto homólogo de las operaciones implicadas por la estructura elemental de significación en el plano de la gramática fundamental. Él es "la manifestación lingüística de la significación narrativizada" (*Du sens*, p. 183).

A decir verdad, el recorrido de los planos semióticos de la narratividad se interrumpe más que se termina. Se habrá observado que aquí no se ha dicho nada del tercer plano, el de manifestación, en el que los puestos definidos formalmente en el plano de la gramática de superficie se realizan de forma figurativa. De hecho, el plano figurativo ha sido hasta ahora el pariente pobre del análisis semiótico. Parece que esto se debe a que la figuración (axiológica, temática, actancial) no es considerada como el producto de una actividad *configuradora* autónoma. De ahí el nombre de manifestación dado a este plano: como si en él no sucediese nada interesante, sino la obtención de las estructuras subyacentes. En este sentido, el modelo ofrece figuraciones sin configuración. Todo el dinamismo de la construcción de la trama se traslada a las operaciones lógico-semánticas y a la sintagmatización de los enunciados narrativos en programas, en actuaciones y en series de actuaciones. No es, pues, una casualidad que el término de trama no aparezca en el vocabulario razonado de la semiótica narrativa. A decir verdad, no podía tener sitio en ella, pues pertenece a la inteligencia narrativa, de la que la racionalidad semiótica intenta dar un equivalente, o mejor, una simulación. Se debe,

⁴⁴ En una entrevista realizada por Frédéric Nef (en Frédéric Nef *et al.*, *Structures élémentaires de la signification* (Bruselas, 1976), Greimas declara: "Si consideramos ahora la narración en su perspectiva sintagmática, en la que cada programa narrativo aparece como un proceso formado de adquisiciones y pérdidas de valores, de enriquecimientos y empobrecimientos de tema, nos damos cuenta de que cada paso dado hacia adelante en el eje sintagmático corresponde a 'y se define por' un desplazamiento topológico sobre el eje paradigmático" (p. 25).

pues, esperar de la semiótica narrativa que fomente un interés específico por la *figuratividad*, antes de que pueda pronunciarse sobre la suerte reservada a los “juegos de las restricciones semióticas” en el plano figurativo.

Antes de presentar algunas reflexiones críticas respecto del modelo semiótico, quisiera subrayar el intenso afán de búsqueda que anima la obra de Greimas y la de su escuela. Hemos señalado ya hasta qué punto el modelo semiótico radicaliza y enriquece el primer modelo actancial. Por lo tanto, es necesario considerar *Du sens* como un simple corte transversal en una búsqueda progresiva.

Maupassant presenta ya complementos, algunos de los cuales anticipan cambios importantes. Apuntaré tres.

En el plano de las estructuras profundas, Greimas ha comenzado a corregir el carácter acrónico de las operaciones de transformación aplicadas al cuadrado semiótico, añadiéndoles unas estructuras aspectuales: la *duratividad*, que resulta de la temporalización de un estado y caracteriza a cualquier proceso continuo; luego, los dos aspectos puntuales, que delimitan los procesos: la *incoatividad* y la *terminatividad* (así, en el cuento de Maupassant *Deux amis*, las expresiones “que muere” y “que nace”; se puede unir la iteratividad a la duratividad); finalmente, la relación de tensión —la *tensividad*—, instaurada entre un sema durativo y uno de los semas puntuales, y que se manifiesta en expresiones como “bastante próximo”, “demasiado”, “lejos”.

No es fácil precisar el lugar de estas estructuras aspectuales, por una parte, respecto de las estructuras profundas, y por otra, respecto de las estructuras discursivas coextensivas al hacer. Por un lado, en efecto, las estructuras aspectuales son homologadas a operaciones lógicas: la oposición permanencia/incidencia rige la de duratividad/puntualidad. Igualmente, las posiciones temporales antes/durante/después son consideradas “posiciones temporalizadas” (p. 71) de relaciones lógicas de anterioridad/concomitancia/posterioridad; en cuanto a la articulación permanencia/incidencia, no es más que la “adaptación al tiempo” del binomio continuo *vs.* discontinuo. Pero con estas expresiones no se hace más que definir la relación con el tiempo. Por otro lado, cabe preguntarse si es posible introducir consideraciones aspectuales antes de cualquier encadenamiento sintagmático, antes de cualquier recorrido discursivo; por eso, en el análisis detallado de las

secuencias del cuento de Maupassant los rasgos aspectuales son introducidos con ocasión de su utilización discursiva. En efecto, apenas se ve cómo podrían temporalizarse relaciones lógicas si no tuviera lugar algún proceso, que exige una estructura sintagmática del discurso según la linealidad temporal. Así, pues, la introducción de estructuras aspectuales en el modelo no se realiza sin dificultad.

Otra adjunción importante: la flexión igualmente del plano lógico-semántico y de su uso discursivo, contribuye a dinamizar más el modelo, sin debilitar su base paradigmática. Conciérne al carácter fuertemente *axiológizado* de los contenidos que hay que situar en la cima del cuadrado semiótico. Así, todo el cuento *Deux amis* se desarrolla sobre una utopía dominante, en la que vida y muerte constituyen el eje de los contrarios con sus contradictorios cruzados: no-vida, no-muerte. No son actantes —si no habría que hablar de ellos con las categorías del hacer—, sino connotaciones *eufóricas* y *disfóricas*, capaces de servir de base a toda narración.

Una gran parte del tratamiento semiótico posterior consistirá en asignar a estos puestos personajes y también entidades apenas antropomorfizadas, como el sol, el cielo, el agua, el monte Valeriano. Todo indica que estos valores axiológicos profundos representan más que estereotipos culturales o que ideologías. Los valores respectivos de la vida y de la muerte son asumidos por todos los hombres; lo que es propio de tal cultura, de tal escuela de pensamiento, de tal narrador, es asignar estos valores clave a figuras determinadas, como en nuestro cuento, que coloca el cielo del lado de la no-vida y el agua del de la no-muerte. El interés de este emplazamiento de los valores eufóricos y disfóricos en el plano más profundo posible es no sólo garantizar la estabilidad de la narración en su desarrollo, sino también, al unir lo axiológico a lo lógico, favorecer la narrativización del modelo fundamental. ¿No hemos aprendido de Aristóteles que los cambios que el drama aborda prioritariamente son los que transforman la dicha en infortunio y viceversa? Pero, una vez más, no es tan fácil de establecer el lugar de estas determinaciones axiológicas en el esquema general. Ante todo, siempre es difícil no referirse a las funciones temáticas a las que afectan estas connotaciones, a los sujetos discursivos que realizan un recorrido narrativo. Además, el carácter polémico está ya sobrentendido en la oposición de los valores.

Sin embargo, se supone que estas oposiciones preceden a las funciones y a los sujetos en sus relaciones polémicas.

Otra tercera adjunción importante al modelo elemental es más difícil aún de distinguir de su función discursiva. Sin embargo, su anterioridad lógica con respecto al hacer y a los actantes y su carácter decididamente paradigmático le garantizan un lugar muy cerca de las estructuras profundas. Conciérne a los remitentes, de los que los actantes y las funciones temáticas son los delegados, las encarnaciones, las figuraciones, siguiendo el nivel jerárquico variable de los propios remitentes y de sus representantes narrativizados: así, en *Deux amis*, la vida, la muerte y sus contradictorios son remitentes; pero también lo son París, Prusia, etc. A la noción de remitente se une la de mensaje; por lo tanto, la de envío, de puesta en marcha, de dinamización. La primera vez que el autor la introduce en su texto subraya precisamente esta función: "transformar una axiología, dada como sistema de valores, en una sintagmación operatoria" (p. 62). Es cierto que la semiótica de la narración sólo la introduce en el momento en que puede asignarle una distribución actancial; pero lo importante, para la teoría, es que esta distribución recubra el conjunto de la narración; por eso el autor puede hablar del "estatuto protoactancial del remitente" (p. 63).⁴⁵ Así se superponen, sobre el cuadrado semiótico, términos lógicos, predicados axiológicos y remitentes, antes de que tengan que inscribirse en ellos actores figurativos.

Más importante aún son los complementos que *Maupassant* aporta a la gramática del *hacer*; por lo tanto, al plano verdaderamente discursivo. En efecto, el cuento moderno exige tener en cuenta procesos que se desarrollan en el plano *cognitivo*, ya se trate de observación o de información, de persuasión o de interpretación, de engaño, ilusión, mentira o secreto. Greimas responde a esta exigencia (cuyo origen se halla en la función dramática de la "agnición" aristotélica y en los célebres análisis del *trickster* o engañador en antropología) mediante una serie de decisiones metodológicas audaces. En primer lugar, desdobra claramente el

⁴⁵ El binomio remitente-destinatario prolonga el del mandato en Propp o el del contrato inaugural en el primer modelo actancial de Greimas, contrato por el que el héroe recibe la competencia de hacer. Pero el binomio remitente-destinatario es colocado ahora en un plano más radical de formalización. Hay, en efecto, remitentes individuales, sociales y hasta cósmicos.

hacer en *hacer pragmático* y *hacer cognitivo*; éste instauro el sujeto competente en sujeto noológico distinto del sujeto somático. Luego, desdobra el hacer cognitivo según dos polos: el *hacer persuasivo* ejercido por el remitente del hacer cognitivo respecto del destinatario, a lo que corresponde, por parte de este último, el *hacer interpretativo*. La ventaja esencial que hay en tratar la dimensión cognitiva en términos de hacer es poder someter las operaciones de conocimiento a las mismas reglas de transformación que las acciones propiamente dichas (ya Aristóteles había incluido en su *mythos* los "pensamientos" de los personajes bajo la categoría de *dianoia*); así, las inferencias del parecer en el ser, en lo que consiste la interpretación, son formas del hacer susceptibles de inscribirse como las demás en un recorrido narrativo. Igualmente, la relación polémica puede afrontar no sólo dos modos de *hacer* pragmáticos, sino también dos de *hacer* persuasivos, por ejemplo, en la discusión, o también dos modos de *hacer* interpretativos, como ocurre en la acusación o la negación de culpabilidad. En lo sucesivo, cuando se hable de relación polémica, es necesario tener presente este rico abanico del hacer.⁴⁶

Sin embargo, la brecha abierta en la teoría hasta aquí relativamente homogénea del hacer no es desdeñable. En efecto, para explicar la persuasión y la interpretación es preciso recurrir a las categorías, nuevas en semiótica, pero muy antiguas en filosofía, del ser y del parecer. Persuadir es hacer creer que lo que parece es, interpretar es inferir del parecer el ser. Pero el autor insiste en que se dé a estos términos "el sentido de existencia semiótica" (p. 107). Llama relación fiduciaria a ese paso de un plano a otro, que instauro los valores llamados certeza, convicción, duda, hipótesis, sin dejar de confesar que no dispone aún de la categorización garantizada de los valores fiduciarios (p. 108). Cree así conservar el carácter lógico de las transformaciones narrativas, en las que un sujeto, por ejemplo disfrazándose, intenta que otro sujeto interprete el no-parecer como no-ser; el primero se coloca en la categoría del secreto, que une ser y no-parecer. Esta prueba, situada en la dimensión cognitiva de la narración, conserva así su inscripción narrativa y sus rasgos lógicos mediante la introduc-

⁴⁶ Véase Jacques Escande, *Le récepteur face à l'acte persuasif. Contribution à la théorie de l'interprétation (à partir de l'analyse de textes évangéliques)*, tesis de tercer ciclo en semántica general dirigida por A. J. Greimas (EHESS, 1979).

ción de un nuevo cuadrado semiótico, *el de la veridicción*, constituido desde la oposición ser, *opuesto a parecer*, completados por los contradictorios respectivos: no-ser y no-parecer. La verdad señala la conjunción del ser y del parecer; la falsedad, la del no-parecer y del no-ser; la mentira, la del parecer y del no-ser; el secreto, la del ser y del no-parecer. El engaño es el hacer persuasivo, que consiste en transformar la mentira en verdad (hacer pasar por...), es decir, en presentar y en hacer aceptar lo que parece, aunque no sea como lo que parece y es. La ilusión es el hacer interpretativo que responde a la mentira, aceptándola como un contrato con el remitente falaz. De este modo, el engañador, en cuanto función actancial (el que se hace pasar por otro), es susceptible de una definición precisa en el plano de la veridicción.

La introducción del hacer cognitivo, la distinción entre hacer cognitivo y hacer interpretativo y la ordenación de la estructura de veridicción constituyen las aportaciones más considerables de Maupassant a la categorización del hacer, sobre todo si se tienen en cuenta todas las modalizaciones del poder hacer insertas en ellas (incluida la más importante de todas en *Deux amis*: el rechazo, el querer no poder). Así se podrá explicar en este cuento de Maupassant una situación dramática tan importante como la de la búsqueda ilusoria, transformada en victoria secreta.⁴⁷

Éstos son los enriquecimientos más importantes aportados por Maupassant al modelo semiótico. Diré de ellos que amplían el modelo sin hacerlo estallar. (Quizá la amenaza de ruptura es mayor con el problema de la veridicción.) Así, pues, en la medida en que no proponen ninguna modificación importante del modelo descrito diez años antes en *Du sens*, tampoco ponen en duda la crítica que se puede hacer del modelo semiótico de base en sus

⁴⁷ Maupassant sugiere otras distinciones cada vez más refinadas respecto del hacer. La palabra "hacer", en el *index rerum* colocado al final de *Maupassant* (p. 273), da una idea de las ramificaciones que la teoría debe producir mediante textos considerablemente más sutiles que los cuentos populares. La distinción entre *hacer* y *ser* me parece la más difícil de mantener en el marco de la narratividad, en la medida en que no se inscribe en el interior del hacer; pero el *ser* del que se trata se vincula al hacer mediante la idea de estado, de disposición durable. Por ejemplo, la alegría, que marca la posesión de un estado eufórico, o también la libertad, cuando los "Dos amigos", privados de todo poder hacer tras su captura, ejercen su poder de no querer hacer, es decir, su rechazo, y de este modo son reafirmados en su *ser-libre*, que se expresa, al final del cuento, por su poder morir sin claudicación.

tres planos: estructuras profundas, superficiales y figurativas.

La cuestión fundamental que plantea el modelo de gramática narrativa es saber si la gramática llamada de superficie no es más rica en potencialidades narrativas que la gramática fundamental, y si este enriquecimiento creciente del modelo a lo largo del recorrido semiótico no procede de nuestra capacidad para seguir una historia y de nuestra familiaridad adquirida con la tradición narrativa.

La respuesta a esta cuestión es prejuugada desde la designación inicial de la gramática profunda como plano de inmanencia y de la gramática de superficie como plano de manifestación.

Este planteamiento pone en la superficie de nuevo, pero con el apoyo de un modelo mucho más refinado, el problema que nos ocupa desde el comienzo de este capítulo: el de las relaciones entre la racionalidad de la narratología y la inteligencia narrativa, forjada en la práctica de la construcción de la trama. Por eso la discusión debe ser más rigurosa que nunca.

Mi duda inicial, que mi argumentación posterior pondrá a prueba, es que, desde su primerísimo estadio, es decir, la construcción del cuadrado semiótico, el análisis es guiado teleológicamente por la anticipación del estadio final, el de la narración en cuanto proceso creador de valores (*Du sens*, p. 211), en el que veo el equivalente, en el plano de la racionalidad semiótica, de lo que nuestra cultura narrativa nos hace comprender como trama. Entendamos bien: esta duda no descalifica, en absoluto, la empresa. Cuestiona la supuesta autonomía de las diligencias semióticas, de igual manera que la discusión de los modelos nomológicos en historia cuestiona la autonomía de la racionalidad historiográfica respecto de la competencia narrativa. La primera parte del debate se mantendrá en el plano de la gramática profunda.

Dejo de lado ahora la cuestión de la consistencia lógica del modelo constitucional. Limito la discusión a dos puntos. El primero concierne a las condiciones que debe cumplir el modelo para conservar su eficacia a lo largo del recorrido semiótico. Tal como está constituido en el plano de la estructura elemental de significación, el modelo es un modelo fuerte. Pero, como sucede a menudo con la interpretación en un dominio dado de los modelos contruidos *a priori*, algunas de sus exigencias deben ser debilitadas para que funcionen bien en estos dominios. Un ejemplo de ello lo hemos tenido en el campo de la historiografía: hemos visto

cuánto ha debido debilitarse el modelo nomológico para encontrar la metodología efectiva exigida por el oficio de historiador. Por su parte, el modelo taxonómico inicial sólo conserva una significación lógica si permanece como un modelo fuerte. Sólo alcanza toda su fuerza en el plano de un análisis sémico, si no acabado, al menos llevado hasta el punto en que permite un "inventario limitado de categorías sémicas" (p. 190). Bajo esta condición, la contrariedad constituye una contrariedad fuerte, una oposición binaria entre semas de igual categoría, como, por ejemplo, la categoría sémica binaria blanco opuesto a negro; también la contradicción es una contradicción fuerte: blanco opuesto a negro; negro opuesto a no-negro; y la presuposición de no-S₁ por S₂ está precedida verdaderamente por dos relaciones de contradicción y de contrariedad, en el sentido riguroso del que acabamos de hablar. Pero se puede dudar de que estas tres exigencias se cumplan rigurosamente en el dominio de la narratividad. Si se cumplieran, todas las operaciones posteriores deberían ser tan "previsibles y calculables" (p. 196) como afirma el autor. *Pero entonces no pasaría nada*. No habría acontecimiento ni sorpresa. No habría nada que contar. Se puede, pues, presumir que la gramática de superficie necesitará, las más de las veces, de casi-contradicciones, casi-contrariedades, casi-presuposiciones.

El segundo punto en el que quiero detenerme, siempre en el plano de la gramática profunda, concierne a la narrativización de la taxonomía, garantizada por el paso de las *relaciones no orientadas* en el modelo taxonómico a las *orientadas*, que dan una interpretación sintáctica al modelo.

En realidad, el paso de la idea de relación estática a la de operación dinámica implica una verdadera adjunción al modelo taxonómico, que lo cronologiza auténticamente, al menos en el sentido en que una transformación exige tiempo. Esta adjunción es señalada en el texto de los *Éléments* por la noción de "producción de sentido por el sujeto" (*Du sens*, p. 194). Así, pues, hay ahí más que una nueva formulación: la introducción, de modo igualitario, de un factor sintagmático al lado del factor paradigmático. Entonces la noción de equivalencia pierde su sentido de relación recíproca en el paso de la morfología a la sintaxis, pues, ¿en qué son equivalentes una relación estable y su transformación si es la orientación la que es pertinente en la segunda? Por eso podemos preguntarnos si la construcción del modelo no ha sido guiada

por la idea de las transformaciones orientadas a conseguir que aparezca sobre sus términos inertes.

Esta cuestión se plantea en todos los planos: la finalidad de una operación parece estar en la operación siguiente y, finalmente, en la idea acabada de narratividad. Esto es también lo que se observa en el paso de la gramática profunda a la de superficie.

El enriquecimiento del modelo inicial resulta de la aportación masiva de las determinaciones características del hacer. Pero todas estas determinaciones nuevas no derivan directamente del modelo taxonómico, sino de la semántica de la acción.⁴⁸ Sabemos, de un saber inmanente al propio hacer, que el hacer es el objeto de enunciados cuya estructura difiere esencialmente de la de los enunciados predicativos de la forma *S es P* y de los enunciados relacionales de la forma *X está entre Y y Z*. Esta estructura de los enunciados descriptivos de la acción ha constituido el objeto de trabajos precisos en filosofía analítica, que explico en la *Sémantique de l'action*.⁴⁹ Un carácter importante de estos enunciados es que implican una estructura abierta, que va desde "Sócrates habla..." hasta "Bruto mató a César en los idus de marzo, en el senado romano, con un puñal..." De hecho, es esta semántica de la acción la que se presupone en la teoría del enunciado narrativo. Hacer es aquí sustituible por todos los verbos de acción (como *todo*, en inglés).

En ninguna parte, la aportación específica de la semántica de la acción es más evidente que en el paso, por modalización, de los enunciados sobre el hacer a los enunciados sobre el poder hacer. En efecto, ¿cómo se sabe que el querer hacer hace eventual al hacer? Nada del cuadrado semiótico nos permite sospecharlo. Por lo demás, la tipología del querer hacer, del querer ser, del querer tener, del querer saber y del poder querer es excelente. Pero deriva, desde el punto de vista lingüístico, de una gramática

⁴⁸ Se podría objetar que confundimos las categorías antropomorfas del plano de superficie con las categorías humanas del plano figurativo (caracterizadas por la existencia de fines, motivos, elecciones), en una palabra, con las categorías de acción descritas en nuestra primera parte con el título de *mimesis I*. Pero dudo que se pueda definir el hacer sin referencia al actuar humano, sino mediante las categorías de cuasi personaje, cuasi trama y de cuasi acontecimiento. Véase vol. I, segunda parte, cap. 3.

⁴⁹ Remito, en particular, a los trabajos de Anthony Kenny, *Action, emotion and will* (Londres, 1963).

totalmente específica que la filosofía analítica ha elaborado con el mayor refinamiento con el nombre de lógica intensional. Y si se requiere una gramática original para poner en forma lógica la relación entre los enunciados modales en “querer que...” y los descriptivos del hacer, es la fenomenología implícita a la semántica de la acción la que da sentido a la declaración de Greimas de que “los enunciados modales cuya función es el querer instauran el sujeto como una virtualidad del hacer, mientras que los otros dos enunciados modales, caracterizados por las modalidades del saber y del poder, determinan este hacer eventual de dos maneras diferentes: como un hacer que dimana del saber o que se funda únicamente en el poder” (p. 207). Además, se esclarece esta fenomenología implícita, puesto que se puede interpretar el enunciado modal como el “deseo de realización” de un programa que está presente bajo forma de enunciado descriptivo y forma parte al mismo tiempo, en cuanto objeto, del enunciado modal (p. 199).

De ello resulta que la relación entre el plano semiótico y el de la praxis es una relación de mutua precedencia. El cuadrado semiótico aporta su red de términos interdefinidos y su sistema de contradicción, de contrariedad y de presuposición. La semántica de la acción aporta las significaciones importantes del hacer y la estructura específica de los enunciados que se refieren a la acción. En este sentido, la gramática de superficie es una gramática mixta: semiótico-práxica.⁵⁰ En esta gramática mixta parece muy difícil hablar de *equivalencia* entre las estructuras desplegadas por la semántica de la acción y las operaciones implicadas por el cuadrado semiótico.

Se dará un paso más en la objeción al observar que el enunciado narrativo simple sigue siendo una abstracción dentro de la gramática superficial mientras no se haya introducido la relación polémica entre programas y sujetos opuestos. Ya hemos observado anteriormente que no hay nada específicamente narrativo en una frase de acción aislada. Sólo una cadena de enunciados constituye un sintagma narrativo y permite, retroactivamente, llamar

⁵⁰ La situación, a este respecto, no es distinta de la descrita al examinar la obra *Logique du récit* de Claude Bremond. También allí la lógica de la narración descansaba sobre una fenomenología y una semántica de la acción que el autor llamaba metafísica.

narrativos a los enunciados de acción que componen la cadena. A este respecto, la relación polémica constituye el primer umbral auténtico de narratividad en la gramática superficial, ya que el segundo está constituido por la noción de actuación, y el tercero por la de serie sintagmática de actuaciones y por la traslación de valores que realiza.

Consideremos sucesivamente cada uno de estos umbrales, comenzando por el primero: la representación polémica de las relaciones lógicas.

Observemos, en primer lugar, que esta representación polémica lleva aparejados nuevos rasgos, que, antes de tener una significación lógica del tipo contradicción o contrariedad, poseen una significación de praxis autónoma. El enfrentamiento y la lucha son figuras de la orientación de la acción hacia otro, que derivan de una sociología comprensiva como la de Max Weber, en la que se ve la lucha (*Kampf*) aparecer en un estadio bien determinado de la constitución progresiva de las categorías de base de su gran tratado *Wirtschaft und Gesellschaft*.⁵¹ Por consiguiente, la introducción de la categoría de lucha acentúa el carácter mixto —semilógico, semipráxico— de toda gramática narrativa.

Observemos, además, que la equivalencia en el plano lógico entre enfrentamiento y contradicción es muy discutible. Me parece que la noción de enfrentamiento pone en juego un tipo de negatividad cuya irreductibilidad a la contradicción ya la había mostrado Kant en su opúsculo *Para introducir en filosofía el concepto de grandeza negativa*.⁵² La oposición de un sujeto a un antisujeto no es la de dos *hacer* contradictorios. Se puede temer que tampoco se aproxima más a la contrariedad.⁵³

La adjunción de las categorías de traslación a las categorías polémicas plantea un problema análogo. Aun en este nuevo estadio, es evidente el recurso implícito a la fenomenología: si transferir es privar a uno y dar a otro, hay *más* en privar y dar que en desunir y unir. La privación de un objeto-valor sufrida por un sujeto es una modificación que le afecta como paciente. Por lo tanto, lo que la última etapa de la constitución del modelo añade es una fenomenología del *padecer/obrar*, en la que adquieren sentido nociones tales como privación y donación. Todo el lenguaje topológico de esta última fase es un combinado de conjunciones/disjunciones lógicas⁵⁴ y de modificaciones que se producen en el campo no sólo del obrar, sino del padecer. Esta conclusión no debe sorprender, si es cierto que la sintaxis topológica de las traslaciones, que reproduce el recorrido de las operaciones lógicas del cuadro semiótico, “organiza la narración en cuanto proceso creador de valores” (p. 211). ¿Cómo haría pasar esta nueva reproducción de operaciones sintácticas, que, en el marco taxonómico, eran “previsibles y calculables” (p. 196), a un “proceso creador de valores”? Es necesario que, en alguna parte, la logicidad sea inadecuada para la creatividad propia de la narración. Esta desvia-

les por la fragmentación de todo actante en actante, negactante, entactante, negactante, la estructura polémica garantiza la infiltración del orden paradigmático en todo el orden sintagmático: “Nada extraño, pues, que el análisis de textos, por poco complejos que sean, obligue a multiplicar las posiciones actanciales, revelando así, al lado de su desarrollo sintagmático, la articulación paradigmática de la narratividad” (*ibid.*, p. 24). Pero se puede decir también lo inverso: se puede hacer la proyección de dos sujetos sobre el cuadrado porque sucede cierto conflicto entre ellos. Y esta proyección, a su vez, es posible porque se ha considerado al propio cuadrado “como el lugar en el que se efectúan las operaciones lógicas” (*ibid.*, p. 26), en una palabra: ha sido narrativizado previamente. Todo progreso de la “cuadratura”, de nivel en nivel, puede aparecer alternativamente como la avanzada de lo paradigmático en el corazón de lo sintagmático o como la adjunción de nuevas dimensiones sintagmáticas (búsqueda, lucha, etc.), finalizadas secretamente por la doble estructura paradigmática y sintagmática de la narración acabada.

⁵⁴ Utiliza el escritor aquí cuatro posiciones de los actantes —actante, negactante, entactante, negactante—, propuestas por el semiólogo J. Claude Picard, necesarias para analizar textos especialmente complejos. Su sentido puede verlo el lector en el vocabulario final de la obra *Signos y parábolas. Semiótica y texto evangélico*, epilogado por Greimas (Madrid, Ed. Cristiandad, 1979). Al igual que éste, puede ser en extremo útil para el lector la consulta de otro libro de la misma editorial: *Análisis semiótico de los textos. Introducción, teoría y práctica* (Madrid, 1982). [E].

ción estalla en el plano de la traslación, en la medida en que correlación y presuposición se alejan del modelo fuerte para expresar la disimetría de la privación y de la atribución y la *novedad* propia de la atribución. El carácter de innovación vinculado a la atribución es aún más claro cuando es el poder, el saber y el querer hacer —la propia virtualidad del hacer— los que advienen al sujeto.

Esta desviación entre el esquema inicial, en el que todas las relaciones se compensan, y el terminal, en el que se producen nuevos valores, se oculta en el caso particular de los cuentos rusos de Propp, en los que la circulación de los valores desemboca en la restauración del estado inicial. ¡La hija del rey, hechizada por un traidor, que la traslada a otro sitio para ocultarla, es encontrada por el héroe y devuelta a sus padres! El propio Greimas, en *Sémiotique structurale*, admitía que la función más general de la narración era restablecer un orden de valores amenazado. Ahora bien, sabemos perfectamente, merced al esquematismo de las tramas producido por las culturas que heredamos, que esta restauración sólo caracteriza a una categoría de narraciones, e incluso quizá de cuentos. ¡Cuán variadas son las maneras como la trama articula “crisis” y “desenlace”! ¡Y cuán diversos son los modos como el héroe (o el antihéroe) es transformado por el curso de la trama! ¿Es cierto incluso que toda narración puede proyectarse sobre esta matriz topológica, que entraña dos programas: una relación polémica y una traslación de valores? Nuestro estudio anterior de las metamorfosis de la trama nos lleva a dudar de ello.

En conclusión, el modelo de Greimas me parece sometido a una doble restricción, lógica por una parte, práxico-pática por otra. Pero sólo satisface a la primera, impulsando cada vez más hacia adelante la inscripción sobre el cuadrado semiótico de los componentes de la narratividad introducida en cada nuevo estadio, si paralelamente la inteligencia que tenemos de la narración y de la trama suscita adjunciones apropiadas de orden claramente sintagmático, sin las cuales el modelo taxonómico quedaría inerte y estéril.⁵⁵

⁵⁵ Respecto de la coherencia de la sintaxis topológica en cuanto tal y la función atribuida a la relación de presuposición que cierra el recorrido entre los polos del cuadrado semiótico, véase mi discusión en *La grammaire narrative de Greimas*, art. cit., pp. 22-24.

Reconocer este carácter mixto del modelo de Greimas no es, en absoluto, rechazarlo: al contrario, es esclarecer las condiciones de su inteligibilidad, como hemos hecho en la segunda parte de este trabajo para los modelos nomológicos en historia.⁵⁶

⁵⁶ El autor no deja de reconocer en *L'entretien*, citada anteriormente: "Sin embargo, no se trata aquí más que de una sintaxis manipuladora, con la ayuda de yunciones y conjunciones, de enunciados de estado, que no da de la narrac más que una representación estática de una serie de estados narrativos. Co ocurre con el cuadrado semiótico, que no debe considerarse más que como lu en que se efectúan las operaciones lógicas, las series de enunciados de estados organizadas y manipuladas por enunciados del hacer y por sujetos transform: res en ellas inscritos" (*Structures élémentaires de la signification, op. cit.*, p. 26).

3. LOS JUEGOS CON EL TIEMPO

El *enriquecimiento* del concepto de construcción de la trama y, correlativamente, del tiempo narrativo, al que se consagra el estudio que sigue, es, sin duda, como hemos indicado en la introducción a esta tercera parte, privilegio del relato de ficción más que de la narración histórica, en virtud de la supresión de ciertas limitaciones propias de esta última, que serán objeto de un estudio detallado en nuestra cuarta parte. Este privilegio consiste en la importante propiedad que tiene la narración de poder desdoblarse en *enunciación y enunciado*. Para introducir esta distinción, basta recordar que el acto configurador que regula la construcción de la trama es un acto judicativo, que consiste en tomar conjuntamente; más precisamente: es un acto de la familia del juicio reflexivo.¹ Se ha llegado a decir que narrar es ya “reflexionar sobre” los acontecimientos narrados. Por eso, el “tomar conjuntamente” narrativo implica la capacidad de distanciarse de su propia producción y, por ello, de redoblar-se.

Este poder del juicio teleológico de redoblar-se vuelve en nuestros días en una terminología puramente lingüística, la de la *enunciación y del enunciado*; bajo la influencia de Günther Müller, de Gérard Genette y de semióticos de la escuela de Greimas ha adquirido derecho de ciudadanía en la poética narrativa. Los rasgos propiamente de ficción del tiempo adquieren un relieve distinto gracias a este desplazamiento de la atención del enunciado narrativo hacia la enunciación. De alguna forma, son liberados por el *juego* entre los diversos planos temporales nacidos de la re-

¹ Encontramos ya en los autores medievales la afirmación clara de la *reflexividad* del juicio. Pero Kant introduce la fecunda distinción entre juicio determinante y juicio reflexivo. El juicio determinante actúa enteramente en la objetividad que produce. El juicio reflexivo se vuelve sobre las operaciones por las que construye formas estéticas y formas orgánicas en la cadena causal de los acontecimientos del mundo. Las formas narrativas constituyen en este sentido una tercera clase de juicio reflexivo, es decir, de juicio capaz de tomar por objeto las operaciones mismas de naturaleza teleológica por las que las entidades estéticas y orgánicas toman forma.

flexividad del propio acto configurador. Consideraremos varias versiones de este juego, que comienza ya entre el enunciado y las cosas narradas, pero que es posible gracias al desdoblamiento de la *enunciación* y del *enunciado*.

1. Los tiempos del verbo y la enunciación

A modo de introducción, quisiera considerar los recursos que ofrece a la enunciación el *sistema de los tiempos del verbo*. Esta investigación me ha parecido oportuna al inicio de los estudios consagrados a los juegos con el tiempo que resultan del desdoblamiento de enunciación y enunciado, en la medida en que los tres autores que he elegido han vinculado claramente su teoría del tiempo del verbo al papel de *enunciación del discurso* más que a la estructura de los enunciados que permanecen separados, tanto de la relación con el enunciador como de la situación de interlocución. Además, la solución aportada por estos autores al problema de la organización de los tiempos del verbo en las lenguas naturales crea una paradoja que concierne directamente al estatuto del tiempo en la ficción; por lo tanto, del tiempo en el plano de *mimesis II*.

En efecto, por un lado, la aportación principal de esta búsqueda es demostrar que el sistema de los tiempos, que varía de una lengua a otra, no se deriva de la experiencia fenomenológica del tiempo y de su distinción intuitiva entre presente, pasado y futuro. Esta independencia del sistema de los tiempos del verbo contribuye a la de la composición narrativa en un doble plano: en un plano estrictamente paradigmático (digamos en el plano del *cuadro* de los tiempos del verbo en una lengua dada), el sistema de los tiempos ofrece una reserva de distinciones, de relaciones y de combinaciones de la que la ficción saca los recursos de su propia autonomía respecto de la experiencia viva; a este respecto, la lengua mantiene siempre presto, con el sistema de los tiempos, el medio de adaptar temporalmente todos los verbos de acción a lo largo de la cadena narrativa. Además, en un plano que podemos llamar sintagmático, los tiempos del verbo contribuyen a la narrativización no sólo mediante el juego de sus diferencias en el interior de los grandes paradigmas gramaticales, sino mediante su *disposición sucesiva* en la cadena de la narración. Es ya un magnífi-

co recurso que la gramática francesa contenga en el mismo sistema un imperfecto y un pasado simple; pero que la sucesión de un imperfecto y de un pasado simple produzca un efecto de sentido original es un recurso más admirable aún. Con otras palabras: la sintagmatización de los tiempos verbales es tan esencial como su constitución paradigmática. Pero tanto la primera como la segunda expresan la autonomía del sistema de los tiempos del verbo respecto de lo que, en la semántica elemental de la experiencia cotidiana, llamamos el tiempo.

Por otro lado, sigue abierta la cuestión de saber hasta qué punto el sistema de los tiempos verbales puede liberarse de la referencia a la experiencia fenomenológica del tiempo. Es muy instructiva a este respecto la vacilación sobre las tres concepciones que vamos a discutir: ilustra la complejidad de la relación que nosotros mismos reconocemos en el tiempo de la ficción respecto del de la experiencia fenomenológica, que le consideremos en el plano de la prefiguración (*mimesis* I) o en el de la refiguración (*mimesis* III). La necesidad de separar el sistema de los tiempos del verbo de la experiencia viva del tiempo y la imposibilidad de hacerlo completamente me parece que ilustra perfectamente el estatuto de las configuraciones narrativas, a la vez *autónomas* respecto de la experiencia cotidiana y *mediadoras* entre el "antes" y el "después" de la narración.

Dos razones nos llevan a comenzar por la distinción introducida por Émile Benveniste entre historia y discurso² y continuar por la contribución de Käte Hamburger³ y de Harald Weinrich⁴ al problema del verbo.

Por un lado, podemos seguir así el progreso que va del estudio realizado en una perspectiva puramente paradigmática a una concepción que completa el estudio de la organización estática de los tiempos del verbo por la de su repartición sucesiva dentro de grandes unidades textuales. Por otro, se puede observar, de una a otra concepción, un progreso en la disociación de los tiempos del

² Émile Benveniste, "Estructura de las relaciones de persona en el verbo", en *Problemas de lingüística general* (México, Siglo XXI, 1971), pp. 161-171.

³ Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung* (Stuttgart, 2a. ed., 1957).

⁴ Harald Weinrich, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt* (Stuttgart, 1964; trad. francesa, París, 1973; trad. española, Madrid, 1974). Cito por la traducción francesa, que en realidad es una obra original del autor, cuyas divisiones y análisis difieren frecuentemente de los del original alemán.

verbo de la experiencia viva del tiempo y valorar las dificultades que impiden llegar hasta el fin de esta tentativa. Ahí intentaremos buscar la principal contribución de estas tres concepciones a nuestra propia búsqueda sobre el grado de autonomía de las configuraciones narrativas respecto de la experiencia prefigurada o refigurada del tiempo.

Recuerdo brevemente el sentido de la distinción introducida por Benveniste entre historia y discurso. En la historia, "el hablante no está implicado: parece que los acontecimientos se narran a sí mismos" (p. 241). El discurso, en cambio, designa "toda enunciación que supone un hablante y un oyente, y en el primero la intención de influir en el otro de alguna manera" (p. 242). Cada modelo de enunciación tiene su sistema de tiempos: tiempos incluidos y tiempos excluidos. Así, la *narración* incluye tres tiempos: el aoristo (o pasado simple definido), el imperfecto y el pluscuamperfecto (se puede añadir también el prospectivo: debía o iba a partir). Pero, sobre todo, la *narración* excluye el presente y después el futuro, que es un presente por venir, y el perfecto, que es un presente en el pasado. Inversamente, el *discurso* excluye un tiempo, el aoristo, e incluye tres tiempos fundamentales: el presente, el futuro y el perfecto. El presente es el tiempo de base del discurso porque marca la temporaneidad entre la cosa enunciada y la instancia del discurso: es, por lo tanto, solidario del carácter de referencia personal de esa instancia. Por eso los dos planos de enunciación se distinguen también por una segunda serie de criterios: las categorías de la persona. La *narración* no puede excluir el presente sin excluir las relaciones de persona: yo-tú. El aoristo es el tiempo del acontecimiento fuera de la persona de un narrador.

¿Qué sucede con la relación entre este sistema de los tiempos del verbo y la vivencia temporal?

Por un lado, la repartición de los tiempos personales del verbo francés en dos sistemas distintos debe considerarse independientemente de la noción de tiempo y de sus tres categorías: presente, pasado, futuro; la propia dualidad de los dos sistemas de tiempo lo demuestra: ni la noción de tiempo ni las categorías de tiempo presente, pasado, futuro proporcionan "el criterio que decidirá la posición o incluso la posibilidad de una forma dada dentro del sistema verbal" (p. 237). Esta declaración es perfectamente homogénea con la separación operada por el conjunto del sistema sim-

bólico en el plano de *mimesis* II respecto del plano empírico y práctico de *mimesis* I.

Por otro lado, la distinción entre los dos sistemas de enunciación no existe completamente sin relación al tiempo. La cuestión se plantea principalmente a propósito de la narración. Quizá no se ha observado suficientemente que la narración que Émile Benveniste opone al discurso es llamada constantemente "narración histórica" o "enunciación histórica". Ahora bien: la enunciación histórica "caracteriza la narración de los acontecimientos" (p. 239). En esta definición, el término "pasado" es tan importante como los de "narración" y "acontecimiento": designan "hechos sucedidos en cierto momento del tiempo, sin ninguna intervención del hablante en la narración" (*ibid.*). Si no hay contradicción entre esta definición y el propósito de disociar el sistema de los tiempos de la distinción intuitiva entre pasado, presente y futuro, es en la medida en que la referencia puede hacerse, ya al pasado real, como en el historiador, ya al pasado de ficción, como en el novelista (lo que permite al autor tomar uno de sus ejemplos de un fragmento de Balzac). Sin embargo, si la narración se caracteriza, en relación con el discurso, como serie de acontecimientos que se narran sin intervención del hablante, es, sin duda, en la medida en que, según Émile Benveniste, pertenece a la noción de pasado, real o de ficción, no implicar la referencia personal del hablante en su propia enunciación, como en el discurso. Lo que aquí no está elaborada es la relación entre pasado de ficción y pasado real. El pasado de ficción, ¿supone el pasado real —por lo tanto, la memoria y la historia—, o bien es la propia estructura de la expresión temporal histórica la que engendra la caracterización como pasado? Pero, entonces, no se comprende por qué el pasado de ficción es aprehendido como casi pasado.⁵

En cuanto al presente de la instancia del discurso, es difícil de-

⁵ Es instructiva, a este respecto, una vacilación de Benveniste. Tras haber repetido: "Para que puedan anotarse como producidos, estos hechos deben pertenecer al pasado" (p. 239), el autor añade: "Sin duda, sería mejor decir: Puesto que se han anotado y enunciado en una expresión temporal histórica, se hallan caracterizados como pasados" (*ibid.*). El criterio de no-intervención del locutor en la narración permite dejar en suspenso el problema de saber si es el tiempo de la narración el que produce el efecto de pasado o si el cuasi pasado del relato de ficción tiene algún nexo de filiación con el pasado real en el sentido que el historiador da a este término.

cir que existe sin relación con el tiempo vivido si se añade que el perfecto es presente en el pasado y el futuro presente por venir. Una cosa es el *criterio* gramatical del presente —el carácter de referencia personal de la instancia del discurso— y otra la *significación* de esa misma referencia —la propia contemporaneidad entre la cosa narrada y la instancia del discurso. Toda relación mimética de las categorías gramaticales respecto de la experiencia viva se contiene en esta relación, a la vez de disyunción y de conjunción, entre el presente gramatical de la instancia del discurso y el presente vivido.⁶

Esta relación mimética entre tiempo del verbo y tiempo vivido no puede relegarse al discurso si, con los sucesores de Benveniste, nos interesamos más por la función del discurso *en la narración* misma que en la oposición entre discurso y narración. ¿Pueden presentarse hechos pasados, reales o imaginarios, sin ninguna intervención del hablante en la narración? ¿Pueden aparecer los acontecimientos en el horizonte de la historia sin que nadie hable de alguna forma? La ausencia del narrador en el relato histórico, ¿no resulta de una estrategia por la que aquél desaparece de la narración? Esta distinción, sobre la que volveremos más adelante, no puede dejar de repercutir en lo sucesivo en la cuestión que planteamos de la relación entre tiempo del verbo y tiempo vivido. Si es en la propia narración donde hay que distinguir entre la enunciación (el discurso, en el sentido de Benveniste) y el enunciado (la narración, según el mismo autor), el problema es entonces doble: por una parte, el de las relaciones entre el tiempo de la enunciación y el del enunciado, y por otra, el de la relación entre estos dos tiempos y el de la vida o la acción.⁷

⁶ A decir verdad, Benveniste presenta con cierta prudencia la disyunción entre tiempos verbales y tiempo vivido: "No encontramos sólo en la idea de tiempo el criterio que decidirá la posición o incluso la posibilidad de una forma dada dentro del sistema verbal" (p. 237). El análisis de las formas compuestas, al que se consagra una gran parte del artículo, plantea problemas análogos con respecto a la idea de lo acabado y de lo inacabado o a la anterioridad de un hecho con respecto a otro citado. Queda todavía el problema de saber si se pueden separar totalmente estas formas gramaticales de relaciones que se refieren al tiempo.

⁷ Roland Barthes, en *El grado cero de la escritura*, se acerca en este punto a Benveniste. Para Barthes, el uso del pasado simple supone más una connotación de la literalidad del relato que la denotación del pasado de la acción (véase Gérard Genette, *Nouveau discours du récit* [París, 1983], p. 53). Sería objeto de una investiga-

Antes de adentrarnos en este debate, avancemos un grado más: primero, con Käte Hamburger, el corte entre el tiempo de base de la ficción —el pretérito— y el de las aserciones referidas a lo real, el tiempo de la conversación ordinaria; luego, con Harald Weinrich, la disociación del conjunto de los tiempos verbales, en las lenguas naturales, de las categorías del tiempo vivido: pasado, presente, futuro.

Debemos a Käte haber distinguido claramente la forma gramatical del tiempo del verbo, en particular los tiempos pasados, de su significación temporal bajo el régimen de la ficción. Nadie ha insistido como ella en el corte que la ficción literaria⁸ introduce en el funcionamiento del discurso. Una barrera infranqueable separa el discurso asertivo (*Aussage*), que versa sobre la realidad, del relato de ficción. De este corte se deriva una lógica diferente que tiene las implicaciones que luego veremos sobre el tiempo. Antes de referirnos a sus consecuencias, es preciso que capturemos la ra-

ción importante descubrir las implicaciones para la teoría narrativa de la lingüística de Gustave Guillaume en *Temps et verbe* (París, 1929/1965). Abre este camino al distinguir detrás de toda técnica arquitectónica del tiempo operaciones de pensamiento. Así distingue, en el plano de los modos, el paso del tiempo *in posse* (modo infinitivo y participio) al tiempo *in fieri* (modo subjuntivo) y al tiempo *in esse* (modo indicativo). La distinción, en el plano de los tiempos *in esse*, de dos tipos de presente —de dos “cronotipos” (p. 52)—, uno real y decadente, el otro virtual e incidente, está en el centro de esta cronogénesis. André Jacob orienta en la búsqueda que sugiero mediante su concepto operativo del lenguaje, orientado hacia una antropología general en la que se entrecruzan la constitución del tiempo humano y la del sujeto hablante (*Temps et langage. Essai sur les structures du sujet parlant* [París, 1967]).

⁸ Käte Hamburger designa con el término general de *Dichtung* (que traduzco por literatura, según el modelo de la traducción inglesa) los tres grandes géneros de lo épico, lo dramático y lo lírico. Lo épico abarca todo el campo narrativo; lo dramático, el de la acción llevada a la escena por personajes que dialogan ante el espectador, y lo lírico, la expresión por la poesía de los pensamientos y sentimientos que experimenta el escritor. De esta forma, sólo pertenecen a la ficción el género épico, también llamado mimético en memoria de Platón, y el dramático. El término épico, empleado en este sentido amplio, recuerda su uso en la discusión entre Goethe y Schiller sobre los méritos comparados de los dos géneros (*Über epische und dramatische Dichtung* [1797]; en Goethe, *Sämtliche Werke*, vol. 36 [Stuttgart y Berlín, 1902-1907], pp. 149-152). Hay que observar que, en esta comparación, el “perfectamente pasado” (*vollkommen vergangen*) de la épica es opuesto al “perfectamente presente” (*vollkommen gegenwärtig*) del drama; la novela no se invoca aquí sino como variedad moderna de la épica, lo que explica la terminología de Käte Hamburger.

zón de esta diferencia, que proviene de que la ficción remplace al origen-yo del discurso asertivo, que es *real*, por el origen-yo de los personajes de ficción. Todo el peso de la ficción descansa en la invención de personajes, de personajes que piensan, sienten, actúan y que son el origen-yo de ficción de los pensamientos, de los sentimientos y acciones de la historia narrada. Las *fiktive Ichpersonen* son el eje de la lógica de la ficción. No se puede estar más cerca de Aristóteles, para quien la ficción es una *mimesis* de agentes. Por consiguiente, el criterio de la ficción consiste en el empleo de verbos que designan procesos internos —psíquicos o mentales—: “La ficción épica —declara Käte Hamburger— es el único lugar gnoseológico en que la *Ich-originität* (o subjetividad) de una tercera persona puede ser expuesta como tercera persona” (p. 73).⁹

El cambio total del sistema de los tiempos verbales en régimen de ficción proviene de la entrada en el discurso de verbos que designan procesos internos cuyo sujeto es de ficción. En el “sistema asertivo” de la lengua, el pretérito designa el pasado efectivo de un sujeto real que determina el punto cero del sistema temporal (“origen” se toma siempre en el sentido en que los geómetras hablan del origen de un sistema de coordenadas). Sólo hay pasado para un *reale Ich-origen*; el *Ich* participa del espacio de realidad de este origen-yo. En régimen de ficción, el pretérito épico pierde su función gramatical de designación del pasado. A decir verdad, no tiene lugar la acción narrada. En este sentido, se puede hablar de ausencia de temporalidad de la ficción (pp. 78ss.). Ni siquiera se puede hablar de “presentificación” (*vergegenwärtigung*) como Schiller: sería, una vez más, señalar una relación con el sujeto real de aserción y anular el carácter de pura ficción del origen-yo de los personajes. Se trataría más bien de un presente en el sentido de un tiempo simultáneo a la acción narrada, pero un presente a su vez sin relación con el presente real del aserto.

Si la introducción de verbos que designan operaciones mentales constituye el criterio de la sustitución del origen-yo caracterís-

⁹ “La ausencia de un origen-yo real y el carácter funcional del relato de ficción constituyen un solo y mismo fenómeno” (*op. cit.*, p. 113). Para Käte Hamburger, la introducción de un narrador de ficción personificado debilitaría el corte entre *narrar* y *afirmar*. Por eso hay que defender que “el campo de la ficción no es el de un narrador, sino el producto de la función narrativa” (*ibid.*, p. 185). Entre el escritor y sus personajes de ficción no hay lugar para otro *Ich-Origo*.

tico de un sujeto real de aserción por el origen-yo asignado a personajes de ficción, la pérdida de significación de "pasado" del pretérito épico es su síntoma, aunque existen algunos más, como combinaciones discordantes entre adverbios temporales y tiempos verbales, que serían inaceptables en afirmaciones sobre la realidad; así, se puede leer en un escrito de ficción: *Morgen war Weihnachten*, o también: *And, of course, he was coming to her party tonight*. Unir un adverbio de futuro a un imperfecto prueba que éste ha perdido su función gramatical.

Que la oposición a la aserción de la realidad constituya una buena definición de la ficción épica y que la aparición del personaje de ficción pueda considerarse como el indicio principal del comienzo de la narración, todo esto constituye incontestablemente una forma fuerte de *marcar* la ficción. Lo que sigue siendo discutible es que la pérdida de significación pasada baste para caracterizar el régimen de los tiempos verbales de la ficción. ¿Por qué se preserva la forma gramatical mientras se anula su significación pasada? ¿No es necesario buscar una razón positiva del mantenimiento de la forma gramatical tan fuerte como el motivo de la pérdida de su significación en tiempo real? Parece que la clave hay que buscarla en la distinción entre el autor efectivo y el propio narrador de ficción.¹⁰ En la ficción tienen lugar dos discursos: el del narrador y el de los personajes. Käte Hamburger, preocupada por cortar todos los puentes con el sistema de la aserción, no ha querido conocer más que un solo foco de subjetividad, la tercera persona de ficción en las narraciones en tercera persona.¹¹

¹⁰ No puedo dar aquí las razones para considerar al narrador como un sujeto de ficción de discurso irreductible a una simple función neutra (*das Erzählen*). Volveré sobre el problema más adelante, en el marco de la discusión de los conceptos de "punto de vista" y de "voz".

¹¹ Otro problema estudiado por Käte Hamburger, el de los tiempos verbales en el estilo indirecto libre (*erlebte Rede*), exige la misma explicación complementaria. En la *erlebte Rede*, las palabras de un personaje son relatadas en tercera persona y en tiempo pasado, a diferencia del monólogo citado, en el que el personaje se expresa en primera persona y en tiempo presente (así, se lee en *La señora Dallo-way*: "Desde que ella le dejó, él, Septimus, estaba solo"). Käte Hamburger ve en esto la confirmación de su tesis de que el pasado gramatical no significa ningún pasado, ya que estas palabras pertenecen al presente de ficción —presente *timeless*, por lo demás— del personaje. Käte tiene razón si por pasado hay que entender sólo el pasado "real", relativo a la memoria o a una relación histórica. La *erlebte Rede* es explicada con más perfección si se interpreta como la traducción del discurso

Hay que poner en juego, pues, la dialéctica del personaje y del narrador, al considerar a este último como una construcción tan ficticia como los personajes de la narración.¹²

El intento de Harald Weinrich por disociar la organización de los tiempos verbales de la consideración del tiempo vivido y de las categorías (pasado, presente, futuro), que se supone que la gramática ha tomado de la primera, nace de una consideración diferente.

La primera desconexión de los tiempos verbales respecto de las categorías del tiempo vivido es contemporánea de la primerísima verbalización de la experiencia (en este sentido, la oposición entre narrar y acertar cae dentro de una gramática más englobadora de los tiempos verbales).

Este firme propósito libera, de entrada, la búsqueda del prejuicio de que tal tiempo del verbo se encuentra en todas las lenguas e invita a prestar una atención igual a todos los tiempos que entran en la nomenclatura característica de cualquier lengua. El marco del análisis es muy favorable a nuestra reflexión sobre el nexo entre la organización de los tiempos del verbo y el sentido del tiempo en la ficción, en la medida en que la dimensión *del texto*, más que la de la frase, es considerada aquí como la más pertinente. Al romper así con el privilegio exclusivo de la frase, Weinrich se propone aplicar la perspectiva estructural a la "lingüística textual".¹³ Se da así margen para hacer igual justicia al valor posicional de un tiempo en la nomenclatura y a la distribución de los tiempos a lo largo de un texto. Este paso del punto de vista para-

del personaje al del narrador, el cual impone su pronombre personal y su tiempo verbal. Hay que considerar, pues, al narrador como un sujeto de discurso dentro de la ficción. Nos ocuparemos otra vez de este problema más adelante, sobre la base de la dialéctica del narrador y del personaje en la ficción tanto en primera como en tercera persona.

¹² Mi argumento sólo estará completo cuando haya introducido las nociones de "punto de vista" y de "voz": el pretérito épico podrá entonces interpretarse como el pasado de ficción de la voz narrativa.

¹³ Harald Weinrich entiende por texto "una sucesión significativa de signos lingüísticos entre dos rupturas manifiestas de comunicación" (p. 13), tales como las pausas de la comunicación oral o también, en la comunicación escrita, las dos hojas de la cubierta de un libro, o, finalmente, "esos cortes introducidos deliberadamente y que, en un sentido cuasi lingüístico, cuidan de las rupturas manifiestas en la comunicación" (*ibid.*). Las modalidades de apertura y de cierre propias de la narración son, a este respecto, ejemplos de "cortes introducidos deliberadamente".

digmático al sintagmático es el más rico de enseñanzas para el estudio del tiempo en la ficción en la medida en que ésta adopta también como unidad de medida el texto y no la frase.

Si el principio de articulación de los tiempos del verbo en una lengua no descansa en la experiencia del tiempo vivido, es preciso buscarlo en otra parte. A diferencia de Émile Benveniste, Harald Weinrich toma su principio de clasificación y de distribución de los tiempos de la *teoría de la comunicación*. Esta elección implica que la sintaxis a la que compete el estudio de los tiempos consiste en la red de las señales dirigidas por un hablante a un oyente o a un lector para que reciba y descodifique el mensaje verbal de cierta manera. Lo invita a operar una primera repartición de los objetos posibles de comunicación con arreglo a unos ejes de trasmisión: "Reflejar este recorte esquemático del mundo es precisamente la función propia de las categorías sintácticas" (p. 27). Reservemos para la discusión el rasgo mimético introducido evidentemente por esta referencia a un mundo al que la sintaxis conferiría una primera distribución antes que la semántica; digamos, antes que el léxico.

Harald Weinrich distribuye los tiempos de las lenguas naturales que examina según tres ejes, que son los tres ejes de la comunicación.

1. La "situación del lenguaje" (*sprechsituation*) preside la primera distinción entre narrar (*erzählen*) y comentar (*besprechen*).¹⁴ Para nosotros es, con mucho, la más importante; ella da al original alemán su subtítulo: *Besprochene und erzählte Welt*. Corresponde a dos actitudes de locución diferentes: el comentario se caracteriza por la tensión o el compromiso (*gespannte Haltung*); la narración, por la distensión o relajación (*entspannte Haltung*).

Son representativos del mundo comentado el diálogo dramático, el memorándum político, el editorial, el testamento, el informe científico, el tratado jurídico y todas las formas de discurso ritual, codificado y performativo. Este grupo deriva de una actitud de tensión en cuanto los interlocutores están afectados y compro-

¹⁴ No me conformo fácilmente con seguir al traductor francés de *Tempus*, que vierte *Besprechung* por comentario. Este término no explica la "actitud de tensión" característica de esta modalidad de comunicación. Para un oído francés, hay más relajación en la recepción de un comentario que en la de un relato. En cambio, la traducción por *debate*, que me parece preferible, introduce una nota polémica que no es necesaria. No obstante, se puede *debatir* sobre algo sin adversario.

medidos en ella; se enfrentan con el contenido referido: "Todo comentario es un fragmento de acción" (p. 33). En este sentido, sólo las palabras no narrativas son peligrosas: *Tua res agitur*.

Son representativos del modelo narrado el cuento, la leyenda, la novela corta, la novela, el relato histórico.¹⁵ Aquí, los interlocutores no están implicados, no se trata de ellos, no entran en escena.¹⁶ Por eso podría decirse, invocando la *Poética* de Aristóteles, incluso los acontecimientos de compasión o de temor, desde el momento en que son recibidos con despreocupación, atañen al mundo narrado.

El reparto de los tiempos verbales en dos grupos, que corresponden a una u otra actitud, es la señal que orienta la actitud de comunicación hacia la tensión o la distensión: "La 'obstinación' de los morfemas temporales en señalar comentario y narración permite al locutor influir en el oyente, modelar la acogida que desea ver reservada a su texto" (p. 30). Si la tipología de las situaciones de comunicación con arreglo a la tensión o a la distensión es accesible en principio a la experiencia común, está *marcada* en el plano lingüístico por la distribución de las señales sintácticas que son los tiempos. A las dos situaciones de locución corresponden dos grupos distintos de tiempos verbales: en francés, para el mundo comentado, el presente, el pasado compuesto y el futuro; para el mundo narrado, el pasado simple, el imperfecto, el pluscuamperfecto y el condicional (se verá cómo estos grupos se dividen a su vez según los dos criterios posteriores que clarifican la distinción de base entre mundo comentado y mundo narrado). Así, entre actitud de locución y repartición de los tiempos, hay una relación mutua de dependencia. Son, por una parte, las actitudes las que motivan la distribución de los tiempos en dos grupos en la medida en que el hablante emplea los tiempos del comentario para "hacer sentir al interlocutor la tensión de la

¹⁵ Encontramos otra enumeración: en el apartado del debate, "poesía, drama, diálogo en general, periodismo, ensayo de crítica literaria, descripción científica" (p. 39). En el de la narración, la novela corta, la novela, las narraciones de todo tipo (excepto las partes dialogadas) (*ibid.*). Lo importante es que la bipartición no tiene nada en común con la clasificación de los discursos según "géneros".

¹⁶ El autor observa: "La idea de tensión [...] no ha penetrado en la poética hasta muy recientemente, bajo la influencia de una estética informacional, por medio de nociones como el *suspense*" (p. 35). Remite en esta ocasión a la *Poétique de la prose*, de Tzvetan Todorov.

actitud de comunicación" (p. 32). En cambio, son los tiempos los que transmiten una señal del hablante al oyente: esto es un comentario; esto una narración; es en este sentido como operan una primera repartición entre objetos posibles de comunicación, un primer recorte esquemático del mundo entre un mundo comentado y otro narrado. Y esta repartición posee sus propios criterios, ya que descansa en un cómputo sistemático operado sobre numerosos textos. Así puede medirse la preponderancia de un grupo de tiempos en un texto específico y otro en un texto diferente.

Esta primera distribución de los tiempos nos recuerda la distinción entre discurso y narración de Émile Benveniste, salvo que no introduce el nexo del enunciador con el enunciado, sino la relación de interlocución y, a través de ésta, la *conducción* de la acogida del mensaje con vistas a una primera repartición de los objetos posibles de comunicación. Así, pues, el mundo de los interlocutores está también afectado por una distinción puramente sintáctica; por eso en Harald Weinrich se habla de mundo narrado y mundo comentado. Como en Émile Benveniste, esta distinción tiene la ventaja de liberar la distribución de los tiempos verbales de las categorías del tiempo vivido. Esta "neutralidad" respecto del tiempo (*zeit*) (p. 44) es de máxima importancia para la definición de los tiempos del mundo narrado. Lo que los gramáticos llaman el pasado y el imperfecto (que opondremos luego entre sí, según la puesta de relieve) son tiempos de la narración, no porque la narración exprese fundamentalmente acontecimientos pasados, reales o de ficción, sino porque estos tiempos orientan hacia una actitud de distensión. Lo esencial es que el mundo narrado es extraño al entorno directo e inmediato del hablante y del oyente. El modelo, a este respecto, sigue siendo el cuento maravilloso: "Más que ningún otro, nos sustrae de la vida cotidiana y nos aleja de ella" (p. 46). Las expresiones "il était une fois...", "once upon a time", "vor Zeiten", "érase una vez..." (p. 47) tienen como función señalar la entrada en narración. Con otras palabras: con el tiempo pasado no se expresa el pasado como tal, sino la actitud de distensión.

Esta importante bifurcación, según el grado de alerta del interlocutor, tiene consecuencias desconcertantes, a primera vista, para el concepto de narratividad; en efecto, el acto de configuración se halla roto en dos desde el momento en que el drama

dialogado cae del lado del mundo comentado, mientras que la epopeya, la novela y la historia se inclinan al mundo narrado. Se nos conduce de nuevo, de forma inesperada, a la distinción aristotélica entre *diegesis* y *drama*, con la diferencia de que el criterio de Aristóteles era el de la relación directa o indirecta del poeta con la acción referida: el propio Homero anuncia los hechos, aunque él se eclipse tanto como lo permite el género diegético, mientras que Sófocles crea la acción mediante los propios personajes. Pero la paradoja que se sigue para nosotros es la misma, en la medida en que la noción de trama se ha tomado del drama, que el propio Harald Weinrich excluye del mundo narrado. No creo que esta dificultad deba demorarnos largo tiempo en la medida en que el universo del discurso que llamamos configuración narrativa concierne a la composición de los enunciados y deja intacta la diferencia que afecta a las enunciaciones. Además, la distinción entre tensión y distensión no está tan zanjada como podía parecer. El propio Harald Weinrich evoca el caso de las novelas "apasionantes" (*spannend*) y observa: "Si el narrador proporciona tensión a su relato es por compensación" (p. 35); mediante una técnica apropiada, "contrarresta en parte la distensión de la actitud inicial [...]. Narra como si comentase" (*ibid.*). En la mente del autor, este "como si" no destruye el fenómeno de base de la retirada fuera del reino de la preocupación. Más bien lo complica y lo recubre hasta el punto de disimularlo. Además, la no-mezcla de los dos grupos de tiempo muestra la persistencia de la actitud de distensión bajo la de tensión que la compensa. Pero la disimulación está tan orgánicamente unida a la de retirada en todas las narraciones emparentadas, como la novela, con la narración apasionante, que es necesario superponer distensión y tensión más que disociarlas y dejar sitio a los géneros mixtos que nacen de este tipo de compromiso en la retirada.

Por estas observaciones alcanzamos las posiciones tomadas por los sucesores de Émile Benveniste, que, desde una bifurcación diferente de la de Harald Weinrich, se han preocupado más por la inclusión del discurso *en* la narración que por la disyunción. La jerarquización entre enunciado y enunciación será una de las soluciones del problema así planteado. De la enunciación dependería toda la gama de actitudes de locución, desde la retirada hasta el compromiso.

2. Con la *perspectiva de locución* entra en juego un segundo eje

sintáctico, que se refiere al proceso de comunicación tanto como el eje de la actitud de locución. Se trata del nexo de anticipación, de coincidencia o de retrospección entre el *tiempo del acto* y el *tiempo del texto*. La posibilidad de este desfase entre el tiempo del acto y el del texto proviene del carácter lineal de la cadena hablada y, por lo tanto, del propio desarrollo textual. Por un lado, todo signo lingüístico posee un antes y un después en la cadena hablada. Resulta de ello que la información previa y la información anticipada contribuyen a la determinación de cada signo en el *Textzeit*. Por otro lado, la propia orientación del hablante respecto del *Textzeit* es una acción que tiene su tiempo, el *Aktzeit*. Es este tiempo de la acción el que puede coincidir con el del texto, retrasarlo o anticiparlo.

La lengua tiene sus señales para advertir de la coincidencia o del desfase entre *Aktzeit* y *Textzeit*. Entre los tiempos del comentario, el pasado compuesto marca la retrospección; el futuro, la prospección; el presente carece de marca. Entre los tiempos de la narración, el pluscuamperfecto y el pretérito anterior marcan la retrospección; el potencial, la prospección; el pasado simple y el imperfecto, el grado cero del mundo narrado: el narrador se asocia a los acontecimientos, ya esté comprometido con ellos (primera persona) o no sea más que el testigo (narración en tercera persona). Así, el condicional es a la narración lo que el futuro al comentario: uno y otro señalan la información anticipada. De ese modo, queda descartada la noción de tiempo del futuro: "Información anticipada' significa sólo que la información es dada prematuramente respecto del momento de su realización" (p. 74). Los tiempos de la retrospección tampoco se organizan sobre la noción de pasado. En el comentario me ocupo en presente de una información retrospectiva; los tiempos retrospectivos abren entonces el pasado a nuestro dominio, mientras que la narración lo sustrae. Discutir sobre el pasado es prolongarlo en el presente. Es notable, a este respecto, el caso de la historia científica. En efecto, el historiador narra y comenta a la vez. Comenta, puesto que explica. Por eso son mixtos los tiempos de la representación histórica: "En historia, la estructura fundamental de la representación consiste en engarzar la narración en el comentario" (p. 79). El arte de la historia reside en este dominio de las alternancias de tiempo. El propio engarce de la narración en un marco de comentario se observa en el proceso judicial y en cier-

tas intervenciones en forma de comentario del narrador en su relato. Esta separación de la función sintáctica de señal que se vincula a los tiempos verbales respecto de la expresión del propio tiempo es lo más notable en el caso del imperfecto y del pasado simple francés, que marcan no la lejanía en el tiempo, sino el grado cero de desviación entre *Aktzeit* y *Textzeit*: “El pretérito (grupo II) indica que hay narración. Su función no es marcar el pasado” (p. 100). De igual manera, pasado y narración no se recubren; por una parte, se puede neutralizar el pasado de otro modo que narrándolo; por ejemplo, comentándolo; lo retengo, entonces, en el presente, en lugar de liberarme de él, de *sobrepasarlo* (*aufheben*), por medio del lenguaje de la narración; por otra, se puede narrar algo distinto que el pasado: “el espacio en que se despliega la narración de ficción no es el pasado” (p. 101). Para poner una narración en el pasado hay que añadir al tiempo del mundo narrado otras marcas que distinguen la verdad de la ficción, tales como la producción y la crítica de documentos. Los tiempos no son ya las claves de este proceso.¹⁷

3. *Poner de relieve* constituye el tercer eje del análisis de los tiempos verbales. También es un eje de la comunicación, sin referencia a propiedades del tiempo. Poner de relieve consiste en proyectar al primer plano ciertos contornos, relegando los demás al segundo. Con este análisis, el autor se propone liberarse de las categorías gramaticales del aspecto o del modo de acción, demasiado vinculadas, según él, a la primacía de la frase y demasiado dependientes del “tiempo” referencial (ya se hable de estado, de proceso o de acontecimiento). Una vez más, la función de la sintaxis es guiar al lector en su atención y en sus aspiraciones. Esto hace en francés el pasado simple, tiempo privilegiado para *poner de relieve* en el orden de la narración, mientras que el imperfecto señala el deslizamiento al segundo plano de los contenidos narrados, como se observa frecuentemente al comienzo y al final de los cuentos y de las leyendas. Pero se puede hacer extensiva la misma observación a las partes narrativas de un texto como *El*

¹⁷ “El límite que separa poesía y verdad no coincide con el que separa el mundo narrado del mundo comentado. Éste tiene su verdad (cuyo contrario es el error y la mentira) y el mundo narrado posee la suya (cuyo contrario es la ficción). Correspondientemente, ambos tienen su poesía: el primero, la lírica y el drama; el segundo, la épica” (p. 104). Una vez más, drama y épica aparecen separados, como en la *Poética* de Aristóteles.

discurso del método. Descartes emplea “el imperfecto cuando inmoviliza su pensamiento; el pasado simple cuando progresa metódicamente” (p. 222). Tampoco aquí hace ninguna concesión el autor: “Poner de relieve es *la sola y única* función de la oposición entre imperfecto y pasado simple en el mundo narrado” (p. 117).

¿Se objetará que la noción de *tempo* lento o rápido designa algunos caracteres del propio tiempo? No; la impresión de rapidez se explica por la concentración de los valores de primer plano, como en el famoso *Veni, vidi, vici*, o en el estilo ágil de Voltaire en sus *Contes et romans*. Inversamente, la lentitud de las descripciones de la novela realista, subrayada por la abundancia de los imperfectos, se explica por la complacencia con que el narrador se detiene en el segundo plano sociológico de los acontecimientos que relata.¹⁸ Se ve ahora la arquitectura de conjunto que rige para Weinrich la articulación sintáctica de los tiempos verbales. Las tres pertinencias que proporcionan el hilo conductor del análisis no están coordinadas, sino subordinadas entre sí, y constituyen una red de mallas cada vez más tupidas. En primer lugar, tenemos la gran división entre narración y comentario, con sus dos grupos de tiempo; luego, dentro de cada grupo, la tricotomía de la perspectiva: retrospectión, grado cero, anticipación; después, dentro de cada perspectiva, la bifurcación entre primer plano y segundo plano. Y si es cierto que las constituciones sintácticas constituyen respecto de los lexemas una primera clasificación de los objetos posibles de comunicación —reflejar este recorte esquemático del mundo “es precisamente la función propia de las categorías sintácticas” (p. 27)—, no existe entre sintaxis y semántica, desde el punto de vista de la clasificación de los objetos de comunicación, más que una diferencia de grado en la sutileza del recorte esquemático.¹⁹

¹⁸ Sugiero en esta ocasión que se compare la idea de “larga duración” de Braudel con la de “segundo plano” de Weinrich; la distribución de la temporalidad en tres planos es totalmente un trabajo de puesta de relieve.

¹⁹ No digo aquí nada de la dirección complementaria ejercida por los otros signos sintácticos de valor temporal, como pronombres, adverbios, etc. Según el autor, incumbe al sistema general establecer si las regularidades distribucionales se manifiestan según formas de combinaciones privilegiadas. La afinidad del pasado simple con la tercera persona es bien conocida desde el célebre artículo de Benveniste. Es también notable la afinidad de ciertos adverbios de tiempo como “ayer”, “en este momento”, “mañana”, etc., con los tiempos del comentario, y

Pero la obra de Harald Weinrich no se agota en este estudio, cada vez más sutil, de la distribución *paradigmática* de los tiempos verbales. Ésta encuentra un complemento indispensable en la distribución de los mismos tiempos a lo largo del texto, ya se trate de comentario o de narración. A este respecto, los análisis consagrados a las *transiciones temporales*, es decir, al “paso de un signo a otro en el curso del desarrollo lineal del texto” (p. 199), constituyen una mediación fundamental entre los recursos que ofrece la sintaxis y el enunciado de una configuración narrativa singular. Este complemento sintagmático a la distribución paradigmática de los tiempos en una lengua natural no puede omitirse si recordamos que un texto está hecho de “signos ordenados en una serie lineal, transmitida del hablante al oyente en una consecución cronológica” (p. 198).

Estas transiciones temporales pueden ser *homogéneas* o *heterogéneas*, según se produzcan en el interior de un mismo grupo o se hagan de un grupo a otro. Se ha demostrado que las primeras son las más numerosas; garantizan, en efecto, la consistencia del texto, su textualidad. Pero las segundas aseguran su riqueza informacional: así, la interrupción de la narración por el discurso directo (diálogo), el recurso al discurso indirecto mediante las más variadas y sutiles formas, como, por ejemplo, el estilo indirecto libre (que estudiaremos más adelante a propósito de la voz narrativa). Otras transiciones temporales, disimuladas bajo la antigua apelación de concordancia de los tiempos, constituyen otras tan-

otros, como “la víspera”, “en aquel momento”, “al día siguiente”, etc., con el tiempo de la narración. Aún más notable, a mi entender, es la afinidad entre numerosos adverbios de locución adverbial con los tiempos empleados para poner de relieve: su profusión es particularmente sorprendente. El autor enumera más de cuarenta en un solo capítulo de *Madame Bovary* (p. 268) y casi otros tantos en el capítulo de la *Voie royale*, de Malraux. ¡Tantos adverbios sólo para dos tiempos! Hay que añadir, además, los adverbios que marcan el *tempo* narrativo: “a veces”, “algunas veces”, “de cuando en cuando”, “siempre”, etc., en combinación privilegiada con el imperfecto; “finalmente”, “de repente”, “de pronto”, “bruscamente”, etc., de preferencia con el pasado simple; a ellos se añaden los que responden a la pregunta “¿cuándo?”, o a “otra pregunta análoga vinculada al tiempo” (p. 270): “a veces”, “a menudo”, “finalmente”, “luego”, “entonces”, “siempre”, “de nuevo”, “ya”, “ahora”, “esta vez”, “una vez más”, “poco a poco”, “de súbito”, “uno tras otro”, “sin parar”, etc. Esta abundancia sugiere que los adverbios y locuciones adverbiales tejen una red mucho más fina, por lo que se refiere a la esquematización del mundo narrado, que los tiempos con los que se combina.

tas señales de guía en la lectura de los textos.²⁰

De todos los interrogantes que puede plantear la densa obra de Harald Weinrich, sólo retendré una: ¿cuál es la pertinencia del recurso a la sintaxis de los tiempos verbales para la investigación del tiempo bajo el *régimen de la ficción*?

Reanudemos la discusión donde nos dejó Émile Benveniste. La obra de Harald Weinrich nos permitirá precisar las dos tesis a las que habíamos llegado: por una parte —lo hemos defendido—, parece que la autonomía de los sistemas de tiempo en las lenguas naturales está en plena armonía con el corte instituido por la ficción en el plano de *mimesis* II; por otra, esta autonomía del sistema de tiempos verbales no llega hasta una independencia total respecto del tiempo vivido, en la medida en que el sistema articula el tiempo de la ficción, que conserva un vínculo con el tiempo vivido antes y después de la ficción. ¿Contradicen esta tesis los análisis de Harald Weinrich?

Su primera vertiente no constituye una dificultad. La disposición adoptada por Harald Weinrich es particularmente apta para mostrar cómo la invención de las tramas se articula sobre la sintaxis de los tiempos verbales.

En primer lugar, al adoptar el tiempo y no la frase como campo operativo, Harald Weinrich trabaja con unidades de igual importancia que aquellas que estudia la poética de la narración. Y, además, al imponer a la nomenclatura de los tiempos verbales una fisura cada vez más estrecha y al combinar esta nomenclatura con la de los numerosos signos temporales, como adverbios y locuciones adverbiales, sin olvidar las personas del verbo, la lingüística textual muestra la riqueza de la gama de diferencias de que dispone el arte de la composición. La última diferenciación, la de poner de relieve, es, a este respecto, la que tiene más afinidad

²⁰ También las transiciones temporales encuentran un refuerzo en la combinación entre tiempo y adverbios. Lo que es verdadero del aspecto paradigmático del problema lo es aún más del sintagmático. Los adverbios citados anteriormente se describen mejor acompañando, reforzando y precisando las transiciones temporales; así, los adverbios "ahora bien", "una vez", "una mañana", "una tarde" subrayan la transición heterogénea del segundo plano (imperfecto) al primer plano (pasado simple), mientras que "por consiguiente", en cuanto adverbio de consecución narrativa, conviene mejor a las transiciones homogéneas dentro del mundo narrado. Hablaremos más adelante de los recursos que esta sintaxis de las transiciones ofrece para la enunciación de las configuraciones narrativas.

con la construcción de la trama. La idea de relieve orienta sin esfuerzo hacia el discernimiento de lo que crea acontecimiento en una historia narrada. ¿No cita Harald Weinrich, con entusiasmo, la palabra por la que Goethe designa el primer plano, el “acontecimiento inaudito”, que encuentra su equivalente en la peripecia de Aristóteles?²¹ Más claramente aún: las notaciones de *tempo* de la narración por la sintaxis de los tiempos y de los adverbios, cuya riqueza hemos entrevisto hace unos momentos, sólo adquieren su relieve precisamente en la contribución a la progresión de una trama: los cambios de *tempo* apenas son definibles fuera de su uso en la composición narrativa. En fin, al añadir una tabla de las *transiciones* temporales a la de las agrupaciones de tiempos por paradigmas, la lingüística textual muestra las secuencias significativas entre tiempos verbales de que dispone la composición narrativa para producir efectos de sentido. Este complemento sintagmático constituye la transición más apropiada entre lingüística textual y poética narrativa. Las transiciones de un tiempo a otro sirven de guía para las transformaciones de una situación inicial en otra terminal: en esto consiste cualquier trama. La idea de que las transiciones homogéneas garantizan la consistencia del texto, mientras que las heterogéneas garantizan su riqueza informativa, encuentra un eco inmediato en la teoría de la construcción de la trama. También ésta presenta rasgos homogéneos y rasgos heterogéneos, una estabilidad y una progresión, analogías y diferencias. En este sentido, se puede decir que si la sintaxis ofrece su gama de paradigmas y de transiciones al narrador, los recursos se actualizan en el trabajo de composición.

Ésta es la profunda afinidad que se puede advertir entre teoría de los tiempos verbales y teoría de la composición narrativa.

En cambio, no puedo seguir a Harald Weinrich en su intento por disociar desde todos los puntos de vista los tiempos verbales (*Tempus*) del tiempo (*Zeit*). En la medida en que se puede considerar el sistema de los tiempos como el aparato lingüístico que permite estructurar el tiempo apropiado a la configuración narrativa, se puede a la vez hacer justicia a los análisis de *Tempus* y

²¹ Se observará también, a este respecto, lo que Weinrich dice de las nociones de apertura, de cierre, de final simulado (tan sutilmente marcado por Maupassant, por ejemplo, con el llamado imperfecto de ruptura). Aquí el relieve de la narración no se puede distinguir de la propia estructura narrativa.

cuestionar su afirmación de que los tiempos verbales no tienen relación alguna con el tiempo (*Zeit*). La ficción —se ha dicho— realiza continuamente el paso entre la experiencia anterior al texto y la posterior. A mi entender, el sistema de los tiempos verbales, por autónomo que sea con respecto al tiempo y a sus denominaciones corrientes, no rompe en todos los aspectos con la experiencia del tiempo. Procede de ella y a ella vuelve, y los signos de esta filiación y de este destino son indelebles en la distribución, tanto lineal como paradigmática.

En primer lugar, no es gratuito el que, en un número tan enorme de lenguas modernas, un mismo término designe el tiempo y los tiempos verbales, o que las diferentes denominaciones afectadas en los dos órdenes conserven un parentesco semántico fácilmente percibido por los hablantes (es el caso, en inglés, entre *tense* y *time*; en alemán, la alternancia usual entre las raíces germánicas y latinas, en *Zeit* y *Tempus*, permite restablecer sin dificultad este parentesco).

El propio Harald Weinrich ha conservado, en su tipología de los tiempos verbales, un rasgo mimético, desde el momento en que la función de señal y de guía atribuida a las distinciones sintácticas desemboca en un "primer recorte esquemático del mundo" (p. 27). Es de *mundo* narrado y de *mundo* comentado de lo que se trata a propósito de la diferencia de los tiempos en función de la situación de la frase. Comprendo perfectamente que el término "mundo" designe el conjunto de los objetos posibles de comunicación sin implicación ontológica expresa, so pena de destruir la propia distinción entre *Tempus* y *Zeit*. Pero no por eso el mundo narrado y el mundo comentado dejan de ser un mundo, cuya relación con el mundo de la *praxis* sólo es tenida en suspenso, según la ley de *mimesis* II.

Esta dificultad reaparece con cada uno de los tres ejes de la comunicación que regulan la repartición de los tiempos. Así, Harald Weinrich afirma con razón que el pretérito de los cuentos y leyendas, de la novela, de la novela corta, señala sólo la entrada en narración; halla confirmación de esta ruptura con la expresión del tiempo pasado en el empleo del pretérito por la narración utópica, la ciencia ficción, la novela de anticipación; pero, ¿se puede concluir que la señal de entrada en narración carezca de relación con la expresión del pasado como tal? El autor no niega, en efecto, que, en otra actitud de comunicación, estos tiempos

verbales expresan el pasado. ¿Carecen de cualquier relación estos dos hechos lingüísticos? ¿No se puede reconocer, pese a la cesura, cierta filiación, que sería la del *como si*? La señal de la entrada en ficción, ¿no hace referencia oblicuamente al pasado por neutralización, por suspensión? Husserl habla ampliamente de esta filiación por neutralización.²² Eugen Fink, tras él, define el *Bild* por la neutralización de la simple presentificación (*Vergegenwärtigung*).²³ En virtud de una neutralización del objetivo "realista" de la memoria, toda ausencia se convierte por analogía en un "cuasi pasado". Todo relato —incluso del futuro— narra lo irreal *como si* lo irreal fuera pasado. Y ¿cómo explicar que los tiempos de la narración sean *también* los de la memoria si no hubiese entre narración y memoria alguna relación metafórica engendradora por neutralización?

Vuelvo a interpretar gustosamente, en términos de neutralización de la presentificación del pasado, el criterio de *distensión* propuesto por Harald Weinrich para distinguir el mundo narrado del mundo comentado. La actitud de distensión señalada por los tiempos verbales de la narración no se limita, a mi entender, a suspender el compromiso del lector con su entorno real. Suspender fundamentalmente la creencia en el pasado como que ha sido, para trasladarla al plano de la ficción, como invita a ello la cláusula de apertura de los cuentos evocados anteriormente. Así se preserva, por medio de la neutralización, la relación indirecta con el tiempo vivido.²⁴

La preservación de la intención temporal de los tiempos verbales, pese al corte instaurado por la entrada en ficción, se observa sobre los dos otros ejes que completan la repartición entre narración y comentario. Se habrá observado que, para introducir las tres perspectivas de retrospectión, de anticipación y de grado cero, Harald Weinrich se ve obligado a distinguir entre *Aktzeit* y *Textzeit*. La repetición del término *zeit* no es fortuita. El desarrollo textual, oral o escrito —se dice— "es evidentemente un desarrollo en el tiempo" (p. 67): esta restricción proviene de la linealidad

²² E. Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie* (trad. Paul Ricœur; París, 1952), p. 109.

²³ Eugen Fink, *De la phénoménologie* (París, 1974), pp. 15-93.

²⁴ La noción de voz narrativa ofrecerá más adelante (véase pp. 175ss.) una respuesta más completa a la cuestión.

de la cadena hablada. De esto resulta que retrospectión y anticipación están sujetas a las mismas condiciones de linealidad temporal. Se puede intentar remplazar estos dos términos por los de información referida o anticipada: no veo cómo se puede eliminar de su definición las nociones de futuro y de pasado. Retrospección y prospección expresan la más primitiva estructura de retención y de tensión del presente vivo. Sin esta referencia oblicua a la estructura del tiempo no se comprende lo que significan anticipación y retrospectión.

Observaciones parecidas podrían hacerse a propósito del tercer eje de comunicación, el del *poner de relieve*. Si es cierto que, en el plano de la ficción, la distinción entre el imperfecto y el pasado ya no debe nada a las denominaciones usuales del tiempo, el sentido primero de la distinción parece vinculado sin duda a la capacidad de discernir, en el tiempo mismo, un aspecto de permanencia y otro de incidencia.²⁵ Parece difícil que no pase a los tiempos de la puesta de relieve nada de esta caracterización del tiempo mismo. Si no, ¿cómo podría escribir Harald Weinrich: "En el primer plano de la narración, todo lo que sucede, lo que se mueve, lo que cambia"? (p. 176). Nunca el tiempo de ficción está totalmente cortado del tiempo vivido, el de la memoria y el de la acción.²⁶

Veo, por mi parte, en esta doble relación de filiación y de corte entre tiempo del pasado y tiempo de la narración, una ilustración ejemplar de las relaciones entre *mimesis* I y *mimesis* II. Los tiempos del pasado expresan en primer lugar el pasado, luego, por una traslación metafórica que conserva lo que ella supera, manifiestan la entrada en ficción sin referencia directa, sino oblicua, al pasado como tal.

Una razón suplementaria y, a mi entender, decisiva para no cortar todos los puentes entre los tiempos verbales y el tiempo re-

²⁵ Se propone aquí una coincidencia con la semiótica de Greimas respecto de lo que él llama la aspectualidad de las transformaciones, que sitúa —recordémoslo— a mitad de camino entre el plano lógico-semántico y el propiamente discursivo. Para decir esta aspectualidad, la lengua dispone de expresiones durativas (y frecuentativas) y de expresiones episódicas. Además, marca las transiciones de la permanencia a la incidencia por rasgos de incoatividad y de terminatividad.

²⁶ Los otros signos sintácticos, como los adverbios y las locuciones adverbiales cuya abundancia y variedad hemos evocado anteriormente, refuerzan aquí el poder expresivo de los tiempos verbales.

sulta de la relación de la ficción con lo que he llamado el 'después' del texto, relación que define el estadio de *mimesis* III. La ficción no guarda sólo la huella del mundo práctico sobre cuyo fondo se destaca; reorienta la mirada hacia los rasgos de la experiencia que "inventa", es decir, descubre y crea a la vez.²⁷ A este respecto, los tiempos verbales no rompen con las denominaciones del tiempo vivido más que para redescubrir ese tiempo con recursos gramaticales infinitamente diversificados.

Esta relación prospectiva respecto de la experiencia del tiempo, cuyo esbozo lo proyecta la literatura, es lo que explica que los grandes precursores, cuyo patrocinio invoca Harald Weinrich, hayan vinculado obstinadamente los tiempos verbales al tiempo. Cuando Goethe y Schiller evocan en su correspondencia la libertad del narrador omnisciente, que domina una acción cuasi inmóvil bajo su mirada, cuando August Wilhelm Schlegel celebra la "serenidad reflexiva del narrador", lo que esperan de la experiencia estética es la emergencia de una cualidad nueva del propio tiempo. Cuando, sobre todo, Thomas Mann llama *Zauberberg* un *Zeitroman*, está seguro de que "su objeto mismo es el tiempo (*Zeit*) en estado puro" (p. 55).²⁸ La diferencia cualitativa entre el tiempo del país "llano" y el tiempo distendido y despreocupado de los que, allá arriba, se han entregado a las nieves eternas (p. 56), es, sin duda, un efecto de sentido del mundo narrado. De este modo, pertenece a la *ficción* del mismo modo que el resto del universo novelesco. Pero consiste realmente, según el modo del *como si*, en una nueva vivencia del tiempo. Los tiempos verbales están al servicio de esta producción de sentido.

Dejo en suspenso, de momento, esta investigación, pues será objeto de nuestro próximo capítulo. Introduce, en efecto, una noción nueva, la de la experiencia de ficción del tiempo, tal como la hacen los propios personajes de ficción del relato. Esta experiencia de ficción proviene de otra dimensión de la obra literaria distinta de la que consideramos aquí: su poder de proyectar un mundo. ¿No autoriza Harald Weinrich esta visión furtiva sobre la

²⁷ Las observaciones que siguen están en estrecha armonía con mi interpretación del discurso metafórico como "redescripción" de la realidad en *La metáfora viva* (estudios séptimo y octavo).

²⁸ Intento más tarde, por mi cuenta y riesgo, interpretar *La montaña mágica* desde el punto de vista de la experiencia del tiempo que este *Zeitroman* proyecta más allá de sí mismo, sin dejar de ser una ficción.

noción de mundo de la obra, al hablar él mismo de mundo narrado y mundo comentado? ¿No concede a esta estimación una legitimación más precisa, al considerar la sintaxis como un primer recorte del mundo de los objetos *posibles* de la comunicación? ¿Qué son, en efecto, estos objetos posibles sino *ficciones* capaces de orientarnos posteriormente en la comprensión de nuestra condición efectiva y de su temporalidad?

Estas sugerencias, que por ahora no son más que interrogantes, dejan ver, al menos, algunas de las razones por las que el estudio de los tiempos verbales no puede romper ya sus vínculos con la experiencia del tiempo y sus denominaciones usuales, de igual modo que la ficción no puede romper sus amarras con el mundo práctico del que procede y al que regresa.

2. Tiempo del narrar ("*erzählzeit*") y tiempo narrado ("*erzählte Zeit*")

Con esta distinción, introducida por Günther Müller y recogida por Gérard Genette, nos adentramos en un problema que, a diferencia del anterior, no busca *en* la enunciación misma un principio interno de diferenciación, que tendría su marca en la distribución de los tiempos del verbo, sino que busca en la distribución *entre* enunciación y enunciado una nueva clave de interpretación del tiempo en la ficción.

Es muy importante decir que, a diferencia de los tres autores examinados anteriormente, Günther Müller introduce una distinción que no está contenida en el interior del discurso; da acceso a un *tiempo de la vida* que no deja de recordar la referencia al *mundo* narrado de Harald Weinrich. Este rasgo no pasa a la narratología estructural, a la que se vincula Gérard Genette, y sólo encuentra una prolongación en una meditación que deriva de la hermenéutica del mundo del texto, tal como esbozaremos en el último capítulo de la tercera parte. Con Gérard Genette, la distinción entre tiempo de la enunciación y tiempo del enunciado tiene lugar en el ámbito del texto, sin implicación mimética de ningún tipo.

Intento mostrar que Gérard Genette es más riguroso que Günther Müller en su distribución de dos tiempos narrativos, pero que éste, a costa de una coherencia menor, reserva una apertura cuya explotación posterior dependerá de nosotros. Necesita-

mos un esquema de tres planos —“enunciación”, “enunciado”, “mundo del texto”—, a los que corresponden un “tiempo del narrar”, un “tiempo narrado” y una “experiencia de ficción del tiempo”, proyectada por la conjunción/disyunción entre tiempo empleado en narrar y tiempo narrado. Ninguno de estos dos autores responde con exactitud a esta expectativa: el primero no distingue bien el segundo plano del tercero; el segundo elimina el tercero en nombre del segundo.

Vamos a intentar ordenar nuevamente los tres planos mediante el examen crítico de cada uno de los dos análisis, de los que somos deudores por razones a veces opuestas.

El contexto filosófico en el que Günther Müller introduce la distinción entre *Erzählzeit* y *erzählte Zeit* es muy diferente del del estructuralismo francés. El marco es el de una “poética morfológica”²⁹ directamente inspirada en la meditación goetheana sobre la morfología de las plantas y de los animales.³⁰ La referencia del arte a la vida, siempre subyacente a la “poética morfológica”, sólo se comprende en este contexto.³¹ De ello se deriva que la distinción introducida por Günther Müller está condenada a oscilar entre la oposición global de la narración a la vida y la distinción interna a la propia narración. La definición del arte permite las dos interpretaciones: “Narrar —se dice— es hacer presentes (*vergegenwärtigen*) acontecimientos no perceptibles por los sentidos de un oyente”. Ahora bien: el hecho de “narrar” y la cosa “narrada” se distinguen precisamente en ese acto de hacer presente. Distinción fenomenológica, pues, que hace que cualquier narración es narrar algo (*erzählen von*) que no es la propia narración. De esta distinción elemental se deriva precisamente la posibilidad de distinguir dos tiempos: el empleado en narrar y el narrado.

²⁹ *Morphologische Poetik* es el título de un conjunto de ensayos que datan de los años 1964-1968 (Tübinga, 1968).

³⁰ Es digno de observación que Propp se haya inspirado igualmente en Goethe, como hemos recordado anteriormente.

³¹ El propio Goethe no es ajeno a esta relación de ambigüedad entre el arte y la naturaleza. Por un lado, escribe: “El arte es otra naturaleza”; pero dice también: “El arte [...] es una región del propio mundo” (citado en *op. cit.*, p. 289). Esta segunda concepción abre el camino a las investigaciones formales de Goethe sobre la narración, a las que se debe un “esquema” famoso de la *Ilíada*. Günther Müller se refiere a él como un modelo para sus propias investigaciones (véase *Erzählzeit, erzählte Zeit, op. cit.*, pp. 270, 280, 409; véase igualmente *Goethes Morphologie in ihrer Bedeutung für die Dichtungskunde, op. cit.*, pp. 287ss.).

Pero, ¿cuál es el correlato de la presentificación al que corresponde el tiempo narrado? Tenemos dos respuestas: por un lado, lo que es narrado y que no es narración no se ofrece primariamente en ésta, sino que simplemente es “devuelto, restituido” (*Wiedergabe*), por otro, lo que es narrado es fundamentalmente la “temporalidad de la vida”; ahora bien: “la vida [misma] no se narra, se vive” (p. 254). Las dos interpretaciones son asumidas por la siguiente declaración: “Todo narrar es un narrar [de] algo que no es narración, sino proceso de vida” (p. 261). Toda narración, desde la *Ilíada*, narra el fluir mismo (*fließen*): “La epopeya es tanto más pura cuanto más rica de temporalidad es la vida” (“*Je mehr Zeitlichkeit des Lebens, desto reinere Epik*” p. 250).

Conservemos para la discusión esta ambigüedad aparente, que concierne al estatuto del tiempo narrado, y veamos aquellos aspectos del desdoblamiento entre tiempo de narración y tiempo narrado, que derivan de una poética morfológica.

Todo se inicia en la observación de que narrar es, según una expresión tomada de Thomas Mann, dejar de lado (*aussparen*), es decir, elegir y excluir a la vez.³² Por eso se deben poder someter a una investigación científica las modalidades de plegamiento (*Raffung*), en virtud de las cuales el tiempo de narrar se distancia del tiempo narrado. Con mayor precisión: la *comparación de los dos tiempos* se convierte realmente en el objeto de una ciencia de la literatura cuando se presta a la medida. De ahí la idea de comparación métrica entre los dos tiempos. Esta idea parece proceder de la reflexión sobre la técnica narrativa de Fielding en *Tom Jones*. En efecto, es Fielding, el fundador de la novela educativa, quien ha planteado concreta y técnicamente la cuestión del *Erzählzeit*: como dueño consciente del juego con el tiempo dedica a segmentos temporales de longitud variable —desde algunos años hasta algunas horas— cada uno de sus dieciocho volúmenes, retrasándose o apresurándose, según los casos; descuidando a éstos o destacando a aquéllos. Si Thomas Mann ha planteado el problema del *Aussparung*, Fielding ha sido su predecesor al matizar a sabiendas

³² La expresión *Aussparung* subraya tanto lo que es omitido —la vida misma, como veremos— como lo que es retenido, escogido, elegido. La palabra francesa *épargne* (ahorro) tiene a veces estos dos sentidos: lo que se ahorra es aquello de lo que se dispone; es también lo que no se toca, como se dice de una aldea que ha sido salvada (*épargnée*) de los bombardeos. El ahorro, precisamente, escoge entre lo que se separa para servirse de ello y lo que se separa para protegerlo.

la *Zeitraffung*, la distribución desigual del tiempo narrado dentro del tiempo de narrar.

Pero, si se mide, ¿qué se mide? Y ¿es todo aquí mensurable?

Lo que se mide, bajo el nombre de *Erzählzeit*, es, por convención, un tiempo cronológico que tiene como equivalente el número de páginas y de líneas de la obra publicada, en virtud de la equivalencia previa entre el tiempo transcurrido y el espacio recorrido en la esfera de los relojes. No se trata, pues, en absoluto, del tiempo empleado en componer la obra. El número de páginas y de líneas, ¿de qué tiempo es el equivalente? De un tiempo de lectura convencional, que es difícil de distinguir del tiempo variable de la lectura real. Este último es una interpretación del tiempo empleado en narrar, comparable a la interpretación que tal o cual director de orquesta da del tiempo teórico de ejecución de una partitura musical.³⁵ Admitidas estas convenciones, se puede decir que narrar exige “un lapso determinado de tiempo físico” que el reloj mide. Por consiguiente, lo que se compara son, sin duda, “duraciones” de tiempo, tanto del lado del *Erzählzeit*, que se hace mensurable, como del de el tiempo narrado, también él mensurable en años, días y horas.

¿Es, ahora, todo mensurable en estas “comprensiones temporales”? Si la comparación de los tiempos se limitase a la medida comparativa de dos cronologías, la investigación sería decepcionante —aunque, incluso reducida a estas dimensiones, conduzca a constataciones sorprendentes y muy a menudo desdeñadas, pues la atención prestada al tema ha hecho desdeñar no poco las sutilezas de esta estrategia de doble cronología. Las comprensiones no consisten sólo en abreviaciones, cuya escala varía continuamente, sino también en franquear los tiempos muertos, en acelerar la marcha de la narración por un *staccato* de la expresión (*Veni, vidi, vici*), en condensar en un solo acontecimiento ejemplar rasgos reiterativos o durativos (cada día, continuamente, durante semanas, en el otoño, etc.). El *tempo* y el ritmo vienen a enriquecer de este modo las variaciones, a lo largo de la misma obra, de la prolongación relativa del tiempo de la narración y del tiempo

³⁵ A Günther Müller no le gusta mucho hablar de este tiempo del relato en sí, no narrado y no leído, privado, de alguna forma, de cuerpo, medido por el número de páginas, porque lo distingue del tiempo vivo de la lectura, al que cada lector aporta su *Lesetempo* particular (p. 275).

narrado. Todas estas precisiones en conjunto concurren a dibujar la *Gestalt* de la narración, que abre el campo a investigaciones sobre aspectos estructurales cada vez más exentos de la linealidad, de la secuencia y de la cronología, aunque la base siga siendo la relación entre lapsos mensurables.

A este respecto, los tres ejemplos escogidos en el ensayo *Erzählzeit und erzählte Zeit —Wilhelm Meisters Lehrjahre*, de Goethe; *La señora Dalloway*, de Virginia Woolf, y la *Forsyte Saga*, de Galsworthy— son tratados por Müller con una minuciosidad extraordinaria, que hace de ellos unos modelos dignos aún de imitación.

Por metodología, el análisis se apoya siempre en los aspectos más lineales de la narratividad, pero sin limitarse nunca a ellos. El esquema narrativo inicial es el de una consecución, y el arte de narrar consiste en restituir la sucesión (*die Wiedergabe des Nacheinanders*, p. 270).³⁴ Las precisiones que hacen estallar esta linealidad son enormemente preciosas. El *tempo* narrativo, en particular, es afectado por la forma con que la narración se extiende sobre escenas en forma de cuadros, o se precipita de tiempo fuerte a tiempo fuerte. Como en el historiador Braudel, no hay que hablar sólo de tiempo largo o corto, sino rápido o lento. La distinción entre “escenas” y “transiciones” o “episodios intermedios” tampoco es estrictamente cuantitativa. Los efectos de lentitud o de celeridad, de brevedad o de escalonamiento, están en la frontera de lo cuantitativo y lo cualitativo. Escenas narradas con amplitud y separadas por transiciones breves o por resúmenes iterativos, que Günther Müller llama “escenas monumentales”,

³⁴ Así, el estudio de los *Lehrjahre* comienza por una comparación entre las 650 páginas consideradas como “la medida del tiempo físico necesario al narrador para contar su historia” (p. 270) y los ocho años que duran los acontecimientos narrados. Pero el *tempo* de la obra lo crean las variaciones incansables dentro de las duraciones relativas. No diré nada por ahora del estudio de *La señora Dalloway*, pues ofrezco una interpretación en el último capítulo, que no olvida este cuidadoso análisis de las imbricaciones y digresiones internas, si se puede hablar así, que permiten a la profundidad del tiempo rememorado aflorar a la superficie del tiempo narrado. El estudio de la *Forsyte Saga*, ejemplo tipo de la “novela de generaciones”, comienza también por un cuidadoso análisis cuantitativo; del vasto intervalo de cuarenta años que la novela recorre en 1 100 páginas, el autor ha aislado cinco episodios que varían entre algunos días y algunos meses o dos años. Reanudando el gran esquema de la *Iliada* propuesto por Goethe, el autor reconstruye el esquema temporal del tomo II con sus fechas precisas y sus referencias a los días de la semana.

pueden ser el soporte del proceso narrativo, a la inversa de esas narraciones en las que los "acontecimientos inauditos" forman el armazón. Así, relaciones estructurales no cuantificables complican el *Zusammenspiel*, que tiene lugar entre las dos prolongaciones. La disposición de las escenas, de los episodios intermedios, de los acontecimientos memorables, de las transiciones, matiza sin cesar las cantidades y las extensiones. A estos rasgos se añaden las anticipaciones y las miradas retrospectivas, los engarces que permiten incluir vastas duraciones temporales rememoradas en secuencias narrativas breves, crear un efecto de profundidad de perspectiva rompiendo la cronología. Nos alejamos todavía más de la estricta comparación entre duraciones de tiempo cuando se añade a la mirada retrospectiva el tiempo del recuerdo, el del sueño, el del diálogo indirecto como en Virginia Woolf. Tensiones cualitativas se añaden así a las medidas cuantitativas.³⁵

Pero, ¿qué es lo que imanta así la transición operada de la medida de los espacios de tiempo a la apreciación del fenómeno más cualitativo de la contracción? Se trata de la relación del tiempo de la narración con el de la vida a través del tiempo narrado. Es aquí donde la meditación goetheana vuelve a tomar ventaja: la vida como tal no forma un todo; la naturaleza puede producir vivientes, pero son indiferentes (*gleichgültig*); el arte puede no producir más que seres muertos, pero son significantes. Éste es el horizonte de pensamiento: arrancar el tiempo narrado a la indiferencia mediante la narración. Mediante la economía y la comprensión, el narrador introduce lo que es extraño al sentido (*sinnfremd*) en la esfera del sentido; aun cuando la narración intente "expresar" el "sin-sentido" (*sinnlos*) y pone a éste en relación con la esfera de la explicación del sentido (*Sinndeutung*).³⁶

³⁵ Encontramos en los estudios consagrados al *Zeitgerüst des Erzählens*, de Jürg Jenatsch (*op. cit.*, pp. 388-418), y al *Zeitgerüst des Fortunatus-Volksbuch* (*op. cit.*, pp. 570-589) un análisis detallado de carácter muy técnico de estos numerosos procedimientos de formalización narrativa.

³⁶ Este objetivo del tiempo de la vida, a través del tiempo narrado, es, en definitiva, el compromiso de cada una de las breves monografías evocadas anteriormente: se dice de la relación entre los dos regímenes temporales en los *Lehrejahre* que "se ajusta" (*fügt sich*) al objeto propio de la narración, la metamorfosis del hombre y su *Übergänglichkeit* (p. 271). Por eso, el *Gestaltssinn* de la obra poética no es arbitrario y hace el aprendizaje —la *Bildung*— análogo al proceso biológico generador de formas vivas. Lo mismo sucede con la "novela de generaciones"; a dife-

Por lo tanto, si se eliminase esta referencia a la vida, no se comprendería que la tensión entre los dos tiempos proviene de una morfología que a la vez se asemeja al trabajo de formación-transformación (*Bildung-Umbildung*), que actúa en los organismos vivos y se distingue de él por la elevación de la vida insignificante, que se hace significativa gracias al arte. En este sentido, la comparación entre naturaleza orgánica y obra poética constituye un componente de la morfología poética.

Si se puede llamar, en expresión de Goethe, "juego con el tiempo" a la relación entre tiempo de narración y tiempo narrado en la propia narración, este juego tiene un reto: la vivencia temporal (*Zeiterlebnis*) buscada por la narración. La tarea de la morfología consiste en mostrar la conveniencia entre las relaciones cuantitativas temporales y las cualidades de tiempo que se refieren a la vida. Inversamente, estas cualidades temporales sólo se hacen visibles por el juego de las derivaciones y de los engarces, sin que una meditación temática sobre el tiempo se incorporase a ellas, como en Laurence Sterne, Joseph Conrad, Thomas Mann o Marcel Proust. El tiempo fundamental sigue estando implicado, sin hacerse temático. Sin embargo, es el tiempo de la vida el que es "codeterminado" por la relación y la tensión entre los dos tiempos de la narración y por las "leyes de forma" que de él se derivan.³⁷ A este respecto, alguien podría sentir ganas de decir:

rencia de la educativa de Lessing y de Goethe, en la que el impulso de las fuerzas vitales regula la metamorfosis de un ser vivo, la "novela de generaciones" de Galsworthy se dedica a mostrar el envejecimiento, el retorno necesario a la noche y, más allá del destino individual, la ascensión de la vida nueva por la que el tiempo se muestra tan salvífico como destructor. En los tres ejemplos evocados, "la formalización del tiempo narrado tiene relación con el campo de realidad que se manifiesta en la *Gestalt* de una poesía narrativa" (p. 386). La relación y la tensión entre tiempo empleado en narrar y tiempo narrado es referido así a lo que, más allá de la narración, no es narración, sino vida. El propio tiempo narrado es calificado como *Raffung*, respecto del fondo sobre el que se levanta la "naturaleza" in-significante o más bien indiferente a la significación.

³⁷ En otro ensayo del mismo conjunto, Günther Müller introduce el binomio de términos: *Zeiterlebnis und Zeitgerüst* (pp. 299ss.). Esta *armadura del tiempo* es el juego mismo del tiempo empleado en narrar y del tiempo narrado. En cuanto a la vivencia del tiempo, es, en una terminología husserliana, el fondo de vida indiferente al sentido; ninguna intuición da el *sentido* de este tiempo que sólo es *interpretado* buscado indirectamente por el análisis del *Zeitgerüst*. Nuevos ejemplos tomados de otros autores tan preocupados del compromiso como del juego lo muestran también. Para Andréas Gryphius, el tiempo no es más que una cadena

tantos poetas —incluso poemas—, tantas “vivencias” temporales. Éste es, sin duda, el caso: por eso esta “vivencia” sólo puede buscarse oblicuamente a través del armazón temporal, como aquello a lo que este armazón se ajusta y conviene. Es evidente que una estructura discontinua conviene a un tiempo de peligros y aventuras, que otra lineal más continua viene bien a la novela de aprendizaje dominada por los temas del desarrollo y de la metamorfosis, mientras que una cronología rota, interrumpida por cambios bruscos, anticipaciones y regresiones; en una palabra: una configuración deliberadamente pluridimensional conviene mejor a una visión del tiempo privada de toda capacidad de visión generalizada y de toda cohesión interna. La experimentación contemporánea en el orden de las técnicas narrativas se ordena así a la fragmentación que afecta a la propia experiencia del tiempo. Es cierto que, en esta experimentación, el juego puede convertirse en el propio reto.³⁸ Pero la polaridad de la vivencia temporal (*Zeiterlebnis*) y del armazón temporal (*Zeitgerüst*) parece indeleble.

En todos los casos, una creación temporal efectiva, un “tiempo poético” (p. 311), se descubre en el horizonte de cualquier “composición significativa” (p. 308). Esta creación temporal es precisamente el reto de la estructuración del tiempo, que, a su vez, tiene lugar entre tiempo empleado en narrar y tiempo narrado.

de instantes deslavazados y a los que sólo la referencia a la eternidad sustrae a la nada. Para otros —Schiller y Goethe—, la eternidad es el mismo curso del tiempo. Para Hofmannstahl, el tiempo es lo extraño mismo, la inmensidad engullidora. Para Thomas Mann es lo numinoso por excelencia. En todos se asemeja mucho la *poietische Dimension* (p. 303) de la “vivencia” temporal.

³⁸ Se lee en otro ensayo, *Über die Zeitgerüst des Erzählens* (pp. 388-418): “Desde Joseph Conrad, Joyce, Virginia Woolf, Proust, Faulkner, el tratamiento de la evolución del tiempo se ha convertido en un problema central de la representación épica, un campo de experimentación narrativa, en el que se trata, en primer lugar, no de especulación sobre el tiempo, sino del ‘arte de narrar’” (p. 392). Semejante confesión no implica que la “vivencia” temporal deje de ser el compromiso, sino que el juego gana terreno al compromiso. Genette sacará una consecuencia más radical de este cambio. Günther Müller no parece inclinado a reducir el compromiso al juego: la focalización sobre el arte de narrar proviene de que el narrador no necesita especular sobre el tiempo para aspirar al tiempo poético: lo hace al configurar el tiempo narrado.

3. Enunciación-enunciado-objeto en el "discurso de la narración"³⁹

La *Morphologie poétique* de Günther Müller nos ha legado, en definitiva, tres tiempos: el del acto de narrar, el que es narrado y el de la vida. El primero es un tiempo cronológico, un tiempo de lectura más que de escritura; sólo se mide su equivalente espacial, que se cuenta en número de páginas y de líneas. El tiempo narrado se cuenta en años, meses, días y, eventualmente, fechado en la propia obra. Procede, a su vez, por "compresión" de un tiempo "economizado", que no es narración, sino vida. La nomenclatura que propone Gérard Genette es igualmente ternaria; no coincide, sin embargo, con la de Günther Müller; proviene del esfuerzo de la narratología estructural, por derivar todas sus categorías de rasgos contenidos en el propio texto, cosa que no ocurre con el tiempo de la vida.

Los tres planos de Genette son determinados desde el plano medio, el *enunciado* narrativo: es la narración propiamente dicha, que consiste en la relación de acontecimientos reales o imaginarios; en la cultura escrita, esta narración es idéntica al texto narrativo. Este enunciado narrativo tiene, a su vez, una doble relación. Por una parte, se relaciona con el *objeto* de la narración, con los acontecimientos narrados, sean de ficción o reales: es lo que se llama ordinariamente historia "narrada"; en un sentido próximo se puede llamar *diegético* al universo en el que adviene la historia.⁴⁰ Por otra, el enunciado tiene relación con el acto de narrar

³⁹ Gérard Genette, "Frontières du récit", en *Figures II* (París, 1969), pp. 49-69; "Le discours du récit", en *Figures III* (París, 1972), pp. 65-273; *Nouveau discours du récit*, *op. cit.*

⁴⁰ El término *diegesis* está tomado de Étienne Souriau, que lo propuso en 1948 para oponer el lugar del significado filmico al universo de la pantalla como lugar del significante. Gérard Genette precisa, en *Nouveau discours du récit*, que el adjetivo *diegético* está construido sobre el sustantivo *diegesis*, sin referencia a la *diégesis* de Platón: "*Diégesis* —nos dice Genette en 1983— no tiene nada que ver con *diegesis*" (p. 13). En realidad, el propio Genette se refería al famoso texto de Platón en *Frontières du récit*. Pero su intención era entonces polémica. Se trataba de eliminar el problema aristotélico de la *mimesis*, identificado con la ilusión de realidad creada por la representación de la acción. "La representación literaria, la *mimesis* de los antiguos..., es la narración y sólo la narración." Por eso, "*mimesis* es *diegesis*" (*Frontières du récit*, p. 55). El tema vuelve a reanudarse más sumariamente en *Le discours du récit*, pp. 184-186: "El lenguaje significa sin imitar" (p. 185). Para disipar cualquier equívoco, es necesario recordar que, en *Repubblica 392c*ss, Platón

considerado en sí mismo, con la *enunciación* narrativa (narrar sus aventuras es, para Ulises, una acción, como puede serlo exterminar a sus pretendientes); una narración, diremos, pues, cuenta una historia, que lo convierte en discurso: "Como narrativa, vive de su relación con la historia que narra; como discurso, vive de su relación con la narración que lo expresa" ("Discours du récit", en *Figures* III, p. 74).⁴¹

¿Cómo se comportan estas categorías respecto de las de Benveniste y de Günther Müller (por no hablar de Harald Weinrich, que no es objeto de discusión en este momento)? Como el propio título del ensayo lo deja entrever, es evidente que la distribución, recibida de Émile Benveniste, entre discurso y narración sólo se mantiene para rechazarla. Hay discurso en toda narración,

no opone en absoluto *diegesis* a *mimesis*? *Diegesis* es el único término genérico propuesto. Se subdivide sólo en *diegesis* "simple", cuando el poeta refiere acontecimientos o discursos con su propia voz, y *diegesis* "por imitación" (*dia mimeseos*), cuando habla "como si fuese otro", simulando lo más posible la voz de otro, lo que equivale a imitarla. La relación de los términos es inversa en Aristóteles, para quien la *mimesis praxeos* es el término genérico y la *diegesis* el "modo" subordinado. Es necesario, pues, abstenerse de cualquier superposición entre las dos terminologías, que se refieren a dos usos diferentes de los términos en litigio (véase vol. I, primera parte, cap. 2, 2).

⁴¹ En efecto, la teoría narrativa ha oscilado continuamente entre bipartición y tripartición. Los formalistas rusos conocen la distinción entre *Sjuzet* y *Fabula*, el tema y la fábula. Para Sklovski, la fábula designa la materia que sirve para la formación del tema; el tema de *Eugène Onéguine*, por ejemplo, es la elaboración de la fábula; por lo tanto, una construcción (véase *Théorie de la littérature*, *op. cit.*, pp. 54-55). Tomatshevski precisa: el desarrollo de la fábula puede caracterizarse como "el paso de una situación a otra" (*ibid.*, p. 273). El tema es lo que el lector percibe como resultante de los procedimientos de composición (p. 208). En un sentido próximo, el propio Todorov hace la distinción entre discurso e historia (*Les catégories du récit littéraire*, art. cit., 1966). Bremond dice: relato que narra y relato narrado (*Logique du récit*, *op. cit.*, p. 321, n. 1). En cambio, Cesare Segre (*Le strutture e il tempo* [Turín, 1974]) propone la tríada: discurso (significante), trama (el significado según el orden de composición literaria) y *fabula* (el significado según el orden lógico y cronológico de los acontecimientos). Es, pues, el *tempo* concebido como orden irreversible de sucesión el que sirve de discriminante: el discurso tiene por tiempo el de la lectura; la trama, el de la composición literaria; la *fabula*, el de los acontecimientos narrados. En resumen, los binomios trama-fábula (Sklovski, Tomatshevski), discurso-historia (Todorov), narración-historia (Genette) se implican bastante bien. La reinterpretación en términos saussurianos crea la diferencia entre formalistas rusos y formalistas franceses. ¿Habría, pues, que decir que la reaparición de una tripartición (Cesare Segre, el propio Genette) marca el retorno a una tríada estoica, lo que significa, lo que es significado, lo que acontece?

por cuanto la narración es proferida tanto como —digamos— el canto lírico, la confesión o la autobiografía. También es un hecho de enunciación el que el narrador esté ausente de su texto.⁴² En este sentido, la enunciación deriva de la instancia de discurso en el sentido amplio que Benveniste da en otro lugar a este término para oponerlo al sistema virtual de la lengua, más que del discurso, en el sentido limitado que lo opone a la narración. Se puede admitir, sin embargo, que la distinción entre discurso y narración ha atraído la atención sobre una dicotomía, que se ha debido trasladar posteriormente al interior de la narración, en el sentido amplio del término. De este modo, la dicotomía inclusiva, si se puede hablar así, de la enunciación y del enunciado es la heredera de la disyunción más exclusiva entre discurso y narración, según Émile Benveniste.⁴³

La relación con Günther Müller es más compleja. La distinción entre *Erzählzeit* y *erzählte* es mantenida también por Genette, pero totalmente renovada. Esta remodelación resulta de la diferencia de estatuto de los planos en los que son afectados los rasgos temporales. En la nomenclatura de Genette, el universo diegético y la enunciación no designan nada exterior al texto. La relación del enunciado con la cosa narrada es asimilable a la relación entre significante y significado en la lingüística saussuriana. Por lo tanto, se excluye lo que Günther Müller llama la vida. La enunciación, por su parte, procede de la personal referencia del discurso y remite a alguien que narra; pero la narratología intenta retener sólo las marcas de la narración inscritas en el texto.

De esta reorganización de los planos de análisis resulta una nueva distribución de los rasgos temporales. En primer lugar, es

⁴² *Frontières du récit*: "Uno de los objetos de este estudio podría consistir en establecer un repertorio y clasificar los medios por los que la literatura narrativa (y particularmente novelesca) ha intentado organizar de modo aceptable, en el interior de su propia *lexis*, las delicadas relaciones que las exigencias de la narración y las necesidades del discurso mantienen en ella" (p. 67). El *Nouveau discours du récit* es, a este respecto, de una nitidez inequívoca: una narración sin narrador es sencillamente imposible; sería un enunciado sin enunciación; por lo tanto, sin acto de comunicación (p. 68); de ahí el título mismo de *discours du récit*.

⁴³ Sobre estas complejas relaciones, véase los diversos intentos de ordenación, propuestos por Seymour Chatman, en *Story and discourse: Narrative structure in fiction* (Ithaca, 1978); Gerald Prince, *Narratology: The form and function of narrative* (La Haya, 1982); Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative fiction: Contemporary poetics* (Londres-Nueva York, 1983).

excluida la *Zeiterlebnis*. Sólo subsisten relaciones internas al texto entre enunciación, enunciado e historia (o universo diegético). A ellas se consagran, como modelo, los análisis de un texto: *En busca del tiempo perdido*.

El peso principal del análisis recae en la relación entre tiempo de la narración y tiempo de la *diegesis*, un poco a expensas del tiempo de la enunciación, por razones de las que hablaremos más adelante. ¿Qué es el tiempo de la narración si no es ni el de la enunciación ni el de la diégesis? Como Günther Müller, Gérard Genette lo considera como el equivalente y el sustituto del tiempo de lectura, es decir, del tiempo que se necesita para recorrer o atravesar el espacio del texto: "El texto narrativo, como cualquier otro texto, no posee otra temporalidad que la que toma, metonímicamente, de su propia lectura" (p. 78). Por lo tanto, se debe "asumir" y "tomar literalmente la semificción de la *Erzählzeit*, ese falso tiempo que vale por uno verdadero, y que trataremos, con todo lo que eso implica a la vez de reserva y de aquiescencia, como un *seudotiempo*" (p. 78).⁴⁴

No reanudaré el estudio detallado del análisis de las tres determinaciones esenciales —*orden, duración, frecuencia*—, según las cuales se pueden estudiar las relaciones entre seudotiempo de la narración y tiempo de la historia. En los tres registros son las discordancias entre los rasgos temporales de los acontecimientos en la diegesis y los rasgos correspondientes de la narración los que son significativos.

En lo que concierne al *orden*, estas discordancias pueden situarse bajo el título general de *anacronía*.⁴⁵ La narración épica,

⁴⁴ Podemos preguntarnos a este respecto si el tiempo de lectura del que se toma el tiempo de la narración no pertenece de derecho al plano de la enunciación y si la trasposición operada por la metonimia no disimula esta filiación al proyectar en el plano del enunciado lo que pertenece de derecho al de la enunciación. Además, no lo llamaré un pseudo-tiempo, sino precisamente tiempo de ficción, por estar tan vinculado, para la inteligencia narrativa, a las configuraciones temporales de la ficción. Diría que se traspone el aspecto de ficción en seudo al sustituir por la inteligencia narrativa la simulación racionalizadora que caracteriza el plano epistemológico de la narratología, operación cuya legitimidad y carácter derivado subrayamos continua y simultáneamente. *Nouveau discours du récit* ofrece una precisión: "El tiempo de la narración (escrita) es un 'seudotiempo' en el sentido de que consiste empíricamente, para el lector, en un espacio de texto que sólo la lectura puede (re)convertir en duración" (p. 16).

⁴⁵ El estudio de las anacronías (prolepsis, analepsis y sus combinaciones) pue-

desde la *Iliada*, tiene fama, a este respecto, por su manera de comenzar *in medias res*, para continuar luego con una vuelta hacia atrás con fines explicativos. En Proust, el procedimiento sirve para oponer el futuro hecho presente con la idea que uno se había hecho de él en el pasado. En él, el arte de narrar es, por una parte, el de jugar con la prolepsis (narrar por anticipación) y la analepsis (narrar por regresión) y encajar las prolepsis en las analepsis. Este primer juego con el tiempo da lugar a un tipología muy detallada, que renuncio a explicar. Conservaré, para la discusión posterior, lo que concierne a la *finalidad* de estas variaciones anacrónicas. Ya se trate de completar la narración de un acontecimiento, situándolo a la luz de otro anterior, o de llenar después una laguna precedente o suscitar una reminiscencia involuntaria por la evocación reiterada de acontecimientos semejantes o rectificar una interpretación anterior mediante una serie de nuevas interpretaciones, la analepsis proustiana no es un juego gratuito; está ordenada a la significación del conjunto de la obra.⁴⁶ Este recurso a la oposición entre significativo y no significativo abre una perspectiva sobre el tiempo narrativo, que va más allá de la técnica literaria de la anacronía.⁴⁷

El uso de las prolepsis dentro de una narración globalmente retrospectiva me parece que ilustra mejor que la analepsis esta relación con la significación global abierta por la inteligencia narrativa. Algunas prolepsis conducen a su término lógico tal línea de acción, hasta alcanzar el presente del narrador; otras sirven para autenticar la narración del pasado por el testimonio de su eficacia sobre el recuerdo actual (“todavía hoy la veo de nuevo...”).

No hay duda de que, para explicar este juego con el tiempo,

de relacionarse bastante bien con el de la “perspectiva” (anticipación, retrospectión, grado cero) de Harald Weinrich.

⁴⁶ Remito a la hermosa página del *Discours du récit* donde el autor evoca el uso general que Marcel Proust hace de los principales episodios de su existencia, “hasta entonces insignificantes en la dispersión, y repentinamente ordenados, convertidos en significantes al interrelacionarse mutuamente [...]: azar, contingencia, arbitrariedad, abolidos de repente; biografía repentinamente ‘presa’ en la red de una estructura y cohesión de un sentido” (p. 97).

⁴⁷ El lector no dejará de relacionar esta observación de Gérard Genette con el uso que Günther Müller hace de la noción de *Sinngehalt*, discutida anteriormente, y con la oposición entre *significante* e *insignificante* (o indiferente), heredada de Goethe. Esta oposición, a mi entender, es totalmente diferente de la oposición entre *significante* y *significado* nacida de F. de Saussure.

hay que tomar de Auerbach la noción de “omnitemporalidad simbólica” de la “conciencia reminiscente”.⁴⁸ Pero entonces el marco teórico escogido para el análisis se revela inadecuado: “Perfecto ejemplo —dice Genette— de la fusión, casi milagrosa, entre el acontecimiento narrado y la instancia de narración, a la vez tardía (última) y ‘omnitemporal’” (p. 108).⁴⁹

Considerando en visión de conjunto las anacronías en *En busca...*, Genette declara: “La importancia de la narración ‘anacrónica’ en *En busca del tiempo perdido* está vinculada evidentemente al carácter retrospectivamente sintético de la narración proustiana, siempre presente totalmente a sí misma en el espíritu del narrador, que, desde el día en que percibió en un éxtasis la significación unificadora, maneja siempre todos sus hilos a la vez, percibe a la vez todos sus lugares y todos sus momentos, entre los que es capaz de establecer una multitud de relaciones ‘telescopicas’” (p. 115). ¿No se debe, pues, afirmar que lo que la narratología considera el seudotiempo de la narración consiste en el conjunto de estrategias temporales puestas al servicio de una concepción del tiempo que, articulada primeramente en la ficción, puede además constituir un paradigma para redescubrir el tiempo vivido y perdido?

El estudio de las distorsiones de la *duración* invita a las mismas reflexiones. No vuelvo sobre la imposibilidad de medir la duración de la narración, si se entiende por esto el tiempo de lectura (pp. 122-123). Admitamos con Genette que sólo se puede comparar la *velocidad* respectiva de la narración y de la historia, al definirse siempre la velocidad por una relación entre una medida temporal y otra espacial. Volvemos así, para caracterizar las aceleraciones o retenciones de la narración respecto de los acontecimientos narrados, a comparar, como Günther Müller, la duración del texto, medida en páginas y líneas, con la duración de la historia, medida en tiempo de reloj. Como en Günther Müller, las variaciones —llamadas aquí *anisocronías*— se refieren a las gran-

⁴⁸ Eric Auerbach, *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (Berna, 1946), citado por Gérard Genette, *Le discours du récit*, art. cit., p. 108.

⁴⁹ El autor confiesa que, “en la medida en que ponen en juego directamente la propia instancia narrativa, estas anticipaciones en el presente no constituyen sólo hechos de temporalidad narrativa, sino también de voz: las volveremos a encontrar más adelante con este nombre” (p. 108).

des articulaciones narrativas y a su cronología interna, declarada o inferida. Se pueden, pues, distribuir las distorsiones de la velocidad entre la retención extrema de la *pausa* y la aceleración de la *elipsis*, situando la noción clásica de “escena” o de “descripción” en la proximidad de la pausa, y la de “sumario” en la de la *elipsis*.⁵⁰

Puede así esbozarse una tipología muy sutil de las magnitudes comparadas de la longitud del texto y de la duración de los acontecimientos narrados. Pero lo importante para mí es que el dominio por la narratología de las estrategias de la aceleración y de la retardación sirve para aumentar la inteligencia que hemos adquirido, gracias a nuestra familiaridad con los procedimientos de construcción de la trama, de la función de tales procedimientos. Así, Gérard Genette observa que en Proust la amplitud (y, por lo tanto, la lentitud de la narración, que establece una especie de coincidencia entre la longitud del texto y el tiempo empleado por el héroe en incorporarse a un espectáculo) está en relación estrecha con las “situaciones contemplativas” (p. 135) en la experiencia del héroe.⁵¹ Igualmente, la ausencia de la narración sumaria, la ausencia de la pausa descriptiva, la tendencia de la narración a constituirse en escena en el sentido narrativo del término, el carácter inaugural de las cinco grandes escenas —mañana, comida, noche—, que ocupan por sí mismas unas seiscientas páginas, la repetición que las transforma en escenas típicas, todos estos rasgos estructurales de *En busca...*, que no dejan intacto ninguno de los movimientos narrativos tradicionales (p. 144) y que una ciencia narratológica precisa puede discernir, analizar, clasificar, reciben su *significación* del tipo de inmovilidad temporal que la narración establece en el plano de la ficción.

Pero la modificación que da a la temporalidad narrativa de *En busca...* “una cadencia totalmente nueva —un ritmo propiamente inconcebible” (p. 144)— es seguramente el carácter *iterativo* de la narración, que la narratología sitúa bajo la tercera categoría temporal, la de la *frecuencia* (narrar una vez o *n* veces un aconteci-

⁵⁰ La noción de *Raffung* de Günther Müller halla así un equivalente en la de aceleración.

⁵¹ “Estas situaciones contemplativas son, en general, de una duración que no suele exceder la de la lectura (incluso muy lenta) del texto que las relata” (pp. 135-136).

miento que sucede una o n veces), y que opone a la narración de hechos singulares.⁵² ¿Cómo interpretar esta “embriaguez de la progresión”? (p. 135). La fuerte tendencia que, en Proust, tienen los instantes a unirse y a confundirse —admite Genette— es “la condición misma de la experiencia de la ‘memoria involuntaria’”.⁵³ Pero de esta *experiencia* no trataremos en este ejercicio de narratología. ¿Por qué?

Si el ejercicio de memoria del narrador-héroe es reducido tan fácilmente a un “factor, diría gustosamente a un medio de emancipación de la narración respecto de la temporalidad diegética” (p. 179), es porque la búsqueda concerniente al tiempo se ha contenido hasta ahora artificialmente dentro de los límites de la relación entre la narración enunciada y la diégesis, a expensas de los aspectos temporales de la relación entre enunciado y enunciación, remitidos a la categoría gramatical de la voz.⁵⁴

El aplazamiento del tiempo de la narración no carece de inconvenientes. Así, no se comprende el sentido del cambio por el que, en el momento crucial de la obra de Proust, la historia, con su sabia cronología y predominio de lo singular, toma nuevamente la dirección de la narración, con sus anacronismos y sus iteraciones; no se comprende —decimos nosotros— si no se atribuyen las distorsiones de la duración, que toman entonces el relevo, al propio narrador, “deseoso a la vez, en su impaciencia y en su angustia crecientes, de *cargar* sus últimas escenas [...], y de saltar al desenlace [...], que le dará, por fin, el ser y legitimará su discurso” (p. 180). Es necesario, pues, integrar en el tiempo de la narración “otra temporalidad, que ya no es la de la narración, pero que, en última instancia, la gobierna: la de la propia narración” (p. 180).⁵⁵

⁵² Greimas introduce en *Maupassant* las categorías semejantes de lo iterativo y de lo singulativo, y adopta, para explicarlas, la categoría gramatical del aspecto. La alternancia entre iterativo y singulativo hay que cotejarla igualmente con la categoría que Weinrich usa para poner de relieve.

⁵³ Gérard Genette cita esta hermosa página de *La prisionera*, en la que se lee: “Esta mañana ideal llenaba mi alma de realidad permanente, igual a la de otras mañanas parecidas, y que comunicaba una alegría...” (p. 154).

⁵⁴ Gérard Genette es el primero, por otra parte, en “deplorar que los problemas de la temporalidad narrativa sean separados así” (p. 180, n. 1). Pero, ¿tiene fundamento decir: “Cualquier otra distribución tendría como efecto subestimar la importancia y la especificidad de la instancia narrativa”? (*ibid.*).

⁵⁵ Pero si la temporalidad de la narración exige la del relato, no se puede hablar del “juego con el Tiempo” en la obra de Proust, como lo hace Genette en las

¿Qué sucede entonces con el nexo entre enunciación y enunciado? ¿No tiene ningún carácter temporal? El fenómeno fundamental, cuyo estatuto textual puede preservarse, es aquí el de la "voz", noción tomada de los gramáticos.⁵⁶ y que caracteriza la implicación en el relato de la propia narración, es decir, de la instancia narrativa (en el sentido en que Benveniste habla de instancia del discurso) con sus dos protagonistas: el narrador y su destinatario, real o virtual. Si se plantea la cuestión de tiempo en este plano de relación, es en la medida en que la propia instancia narrativa, representada en el texto por la voz, presenta rasgos temporales.

Si se habla tan tardía y brevemente del tiempo de la enunciación en *Discours du récit* es debido, en parte, a las dificultades que surgen de la conveniente ordenación de las relaciones entre enunciación, enunciado e historia,⁵⁷ y, fundamentalmente, a la di-

ficultad que acompaña en la obra de Proust *En busca...* a la relación entre el autor real y el narrador de ficción, que aquí es el mismo que el héroe, al estar el tiempo de narración afectado por el mismo carácter de ficción que la función del narrador-héroe. Este reconocimiento del carácter de ficción del “yo” del héroe-narrador exige un análisis que es precisamente el de la voz. En efecto, si el acto de narración no lleva en sí mismo ninguna marca de duración, las variaciones de su distancia respecto de los acontecimientos narrados sí tienen importancia para la “significación de la narración” (p. 228). En particular, los cambios evocados anteriormente, que afectan a su régimen temporal, encuentran en estas variaciones cierta justificación: hacen sentir el acortamiento progresivo del tejido mismo del discurso narrativo, “como si —añade Genette— el tiempo de la historia tendiese a dilatarse y a singularizarse cada vez más al llegar a su fin, *que es también su principio*” (p. 236). Ahora bien, que el tiempo de la historia se acerque a su propio principio —el presente del narrador—, sin poder alcanzarlo, es un rasgo que forma parte de la *significación* del relato, que finaliza, o al menos se interrumpe, cuando el héroe se ha convertido en escritor.⁵⁸

El recurso a la noción de voz narrativa permite a la narratología dejar sitio a la subjetividad, sin que ésta sea confundida con la del autor real. Si *En busca...*, no hay que leerlo como una autobiografía disfrazada es porque el propio “yo” que pronuncia el héroe-narrador es de ficción. Pero, a falta de una noción como la de *mundo* del texto, que justificaré en el capítulo siguiente, el recurso a la voz narrativa no basta para hacer justicia a la *experiencia de ficción* que el narrador-héroe hace del tiempo en sus dimensiones psicológicas y metafísicas.

Sin esta experiencia, tan de ficción como el “yo” que la desarrolla y la cuenta, y, sin embargo, digna del título de “experiencia” en virtud de su relación con el mundo que la obra proyecta, es difícil dar un sentido a la noción de tiempo perdido y de tiem-

⁵⁸ “Hay simplemente interrupción de la narración en el momento en que el héroe ha encontrado la verdad y el sentido de la vida y, por lo tanto, en que se acaba esta ‘historia de una vocación’, que es —recordémoslo— el objeto declarado de la narración proustiana [...]. Es, pues, necesario que la narración se interrumpa antes de que el héroe haya alcanzado al narrador; no se puede concebir que ambos escriban juntos la palabra fin” (p. 237).

po recobrado que constituyen el reto de *En busca...*⁵⁹

Es este rechazo tácito de la noción de experiencia de ficción la que me desagradaba cuando leo y releo las páginas tituladas "el juego con el tiempo" (pp. 178-181), que dan, si no la clave, al menos el tono del libro (páginas, por lo menos, prematuras, si se considera el aplazamiento del estudio del tiempo de la narración). La experiencia de ficción del tiempo que hace el narrador-héroe, por no poder vincularse a la significación interna del relato, es trasladada a una justificación extrínseca a la obra, la que el escritor Proust da de su técnica narrativa, con sus interpolaciones, sus digresiones y, más que nada, sus condensaciones reiterativas. Esta justificación se asimila a la "motivación realista" que Proust comparte con toda una tradición de escritores. Genette sólo quiere subrayar sus "contradicciones" y sus "complacencias" (p. 181). Contradicción entre la preocupación por narrar las cosas tal como se han vivido en el momento y la de contarlas tal como se recuerdan después. Contradicción, pues, entre la atribución, ora a la vida misma, ora a la memoria, de las imbricaciones reflejadas por los anacronismos de la narración. Contradicción, sobre todo, de una búsqueda dedicada a la vez a lo "extratemporal" y al "tiempo en estado puro". Pero ¿no son estas contradicciones el propio corazón de la experiencia de ficción del héroe-narrador?

En cuanto a las complacencias, son atribuidas a las "racionalizaciones retrospectivas, de las que los grandes artistas nunca son avaros, y esto en proporción a su *genio*, es decir, a la anticipación de su práctica sobre cualquier teoría, incluida la suya" (p. 181). Pero la práctica no es la única en conservar un adelanto respecto de la teoría estética: también la experiencia de ficción, que da un significado a esta práctica, camina en pos de una teoría que le sigue siendo inadecuada, como atestiguan los comentarios con que el narrador sobrecarga su relato. Precisamente, para una mirada teórica extraña a la *poiesis* que actúa en la propia obra, la expe-

⁵⁹ Tendría que decirse de la experiencia metafísica del tiempo en la obra de Proust *En busca...* lo mismo que Gérard Genette dice del "yo" del héroe: que no es ni totalmente Proust ni totalmente otro. Ningún "retorno sobre sí", ninguna "presencia ante sí" son postulados por una experiencia expresada según el modo de la ficción; sólo una "semihomonimia" entre la experiencia real y la de ficción, semejante a la que la narratología distingue entre el héroe-narrador y el firmante de la obra (p. 257).

riencia del tiempo según *En busca...* se reduce al “objetivo contradictorio” de un “misterio ontológico”.

Quizá es la función de la narratología invertir las relaciones entre la reminiscencia y la técnica narrativa, no ver en la motivación invocada más que un simple medio estético; en una palabra: reducir la visión al estilo. La novela del tiempo perdido y recobrado se convierte entonces para la narratología en una “novela del tiempo dominado, cautivado, embrujado, secretamente subvertido, o mejor, *pervertido*” (p. 182).

Pero, ¿no es necesario, finalmente, invertir este cambio y considerar el estudio formal de las técnicas narrativas que muestran el tiempo como pervertido como un rodeo con vistas a recuperar una inteligencia más aguda de la experiencia del tiempo *perdido y recobrado*? Es esta experiencia la que proporciona en *En busca...* su significación y su objetivo en las técnicas narrativas. Si no, ¿cómo se podría hablar, a propósito de la novela entera, como el propio narrador a propósito del sueño, “del juego formidable que hace con el Tiempo” (p. 182)? ¿Podría un juego ser “formidable”, es decir, temible si careciese de *reto*?

Más allá de la discusión de la interpretación de *En busca...* propuesta por Genette, se trata de saber si, para preservar la significación de la obra, no hay que subordinar la técnica narrativa al objetivo que lleva al texto más allá de sí mismo, hacia una experiencia, fingida, sin duda, pero no obstante irreductible a un simple juego con el tiempo. Plantear esta cuestión es preguntar si no es necesario satisfacer esa dimensión que Günther Müller, recordando a Goethe, llamaba *Zeiterlebnis*, y que la narratología, por decreto y ascesis de método, excluye. La principal dificultad es, pues, preservar el carácter de ficción de este *Zeiterlebnis*, sin dejar de oponerse a que se reduzca sólo a la técnica narrativa. Nuestro estudio de la obra de Proust del capítulo siguiente lo consagramos a esta dificultad.

4. “Punto de vista” y “voz narrativa”

Nuestra investigación de los *juegos con el tiempo* exige un último complemento, que tenga en cuenta las nociones de punto de vista y de voz narrativa, que hemos encontrado anteriormente sin percibir con claridad su vínculo con las estructuras principales de

la narración.⁶⁰ La noción de experiencia de ficción del tiempo, hacia la que hacemos converger todos nuestros análisis de la configuración del tiempo por el relato de ficción, no podrá economizar los conceptos de punto de vista y de voz narrativa (categorías que, de momento, consideramos idénticas), en la medida en que el punto de vista lo es sobre la esfera de experiencia a la que pertenece el personaje y en la medida en que la voz narrativa es la que, dirigiéndose al lector, le presenta el mundo narrado (para usar, una vez más, el término de Harald Weinrich).

¿Cómo incorporar las nociones de punto de vista y de voz narrativa al problema de la composición narrativa?⁶¹ Esencialmente, uniéndolos a las categorías de *narrador* y *personaje*: el mundo narrado es el mundo del personaje y es contado por el narrador. Pero la noción de personaje está anclada sólidamente en la teoría narrativa, en la medida en que la narración no puede ser una *mimesis* de acción sin ser también una *mimesis* de seres actuantes, que son, en el sentido amplio que la semántica de la acción da a la idea de agente, seres que piensan y sienten; mejor: seres capaces de expresar sus pensamientos, sus sentimientos y sus acciones. Por eso es posible trasladar la noción de *mimesis* de la acción hacia el personaje y de éste hacia el discurso del personaje.⁶² No es todo: desde el momento en que se incorpora a la diegesis el discurso que el personaje posee sobre su experiencia, se puede formular de nuevo el binomio enunciación-enunciado, sobre el que se construye el presente capítulo, dentro de un vocabulario que personaliza los dos términos; la enunciación se convierte en el discurso del narrador, mientras que el enunciado integra el dis-

⁶⁰ Hemos visto más arriba el rodeo gramatical con que Gérard Genette introduce estas nociones en *Le discours du récit*. No deberán olvidarse más adelante los complementos que aporta en *Nouveau discours du récit*.

⁶¹ Si no expongo aquí la discusión detallada del concepto de *autor implicado*, introducido por W. Booth en *The rhetoric of fiction*, es debido a la distinción que hago entre la contribución de la voz y del punto de vista a la composición (interna) de la obra y su función en la comunicación (externa). Por algo W. Booth ha colocado su análisis del autor implicado bajo los auspicios de la retórica y no de la poética de la ficción. Sin embargo, es evidente que todos nuestros análisis referidos al discurso del narrador siguen siendo incompletos sin la mediación de la retórica de la ficción, que incorporamos a la teoría de la lectura en nuestra cuarta parte.

⁶² Sobre la tríada trama-personaje-pensamiento en la *Poética* de Aristóteles, véase *Tiempo y narración*, vol. 1, primera parte, cap. 2, 2.

curso del personaje. La cuestión será, entonces, saber por qué procedimientos narrativos especiales la narración se constituye en discurso de un narrador que narra el discurso de sus personajes. Las nociones de punto de vista y de voz narrativa designan algunos de estos procedimientos.

Es importante, en primer lugar, enterarse del desplazamiento de la *mimesis* de la acción hacia la del personaje, la cual inaugura toda la cadena de nociones que conduce a las del punto de *vista* y de la voz narrativa.

Es la consideración del drama, la que había conducido a Aristóteles a dar al personaje y a sus pensamientos un lugar eminente, aunque siempre subordinado a la categoría englobadora del *mythos*, en la teoría de la *mimesis*, el personaje pertenece verdaderamente al "qué" de la *mimesis*. Y como la distinción entre drama y diegesis deriva sólo del "cómo" —del modo de presentación de los personajes por el poeta—, la categoría del personaje tiene los mismos derechos en la diegesis que en el drama. Para nosotros, modernos, es al contrario: por la diegesis, en cuanto opuesta al drama, entramos más directamente en el problema del personaje, con sus pensamientos, sus sentimientos y sus discursos. En efecto, ningún arte mimético ha ido tan lejos en la representación del pensamiento, de los sentimientos y del discurso como la novela. La inmensa diversidad y la indefinida flexibilidad ha hecho de ella el instrumento privilegiado de la investigación de la *psique* humana, hasta el punto que Käte Hamburger pudo hacer de la invención de centros de conciencia de ficción, distintos de los sujetos reales de aserciones que se refieren a la realidad, el criterio mismo del corte entre ficción y el aserto.⁶³ Contrariamente al prejuicio de que sería de la confesión y del examen de conciencia de un sujeto por sí mismo de donde derivaría el poder de describir desde el interior temas de acción, de pensamiento, de sentimiento y de discurso, Käte llega incluso a sugerir que es la novela en tercera persona, es decir, la que narra los pensamientos, los sentimientos y las palabras de un prójimo de ficción, la que ha ido más lejos en la explotación del interior de los espíritus.⁶⁴

⁶³ Hemos examinado antes la contribución de Käte Hamburger a la teoría de los tiempos verbales. Pero si el pretérito épico (es decir, diegético) pierde, según ella, su poder de significar el tiempo real, se debe a que es añadido a verbos mentales, que designan la acción de sujetos-origen (*Ich-Origo*) también de ficción.

⁶⁴ "Precisamente —dice Käte Hamburger— las personas épicas (*epische Personen*)

Tras Käte Hamburger, a quien rinde homenaje, Dorrit Cohn, en *La transparence intérieure*,⁶⁵ no duda en situar el estudio de la narración en tercera persona al frente de un magnífico estudio de los “modos de representación de la vida psíquica en la novela” (según la traducción francesa del subtítulo). La primera *mimesis* de la vida psíquica o interior (el autor dice: “*mimesis of consciousness*”, p. 8) es la *mimesis* de la persona distinta del hablante (*mimesis of other minds*). El estudio de la conciencia en los “textos en primera persona”, es decir, las ficciones que simulan una confesión, una autobiografía,⁶⁶ lo coloca en segundo lugar y lo presenta según los mismos principios que el de la narración en tercera persona. Estrategia importante, si se tiene a bien considerar que, entre los textos en primera persona, existe una gran variedad en la que la primera persona está en el mismo grado de ficción como la tercera de las narraciones en *él* (o *ella*), hasta el punto en que esta primera persona de ficción puede permutar, sin ningún perjuicio, con otra tercera no menos de ficción, como solían experimentar Kafka y Proust.⁶⁷

Una excelente piedra de toque de las técnicas narrativas de que dispone la ficción para expresar esta “transparencia interior” la proporciona el análisis de las maneras de expresar las palabras

hacen de la literatura narrativa lo que es” (p. 58); y también: “La ficción épica es el único lugar gnoseológico en el que la *Ich-Originät* (o subjetividad) de una tercera persona puede ser expuesta (*dargestellt*) en cuanto tercera persona” (p. 73).

⁶⁵ Dorrit Cohn, *Transparent minds* (Princeton, 1978).

⁶⁶ En la ficción narrativa en primera persona, el narrador y el personaje principal son el mismo; en la autobiografía, sólo el autor, el narrador y el personaje principal son el mismo. Véase Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* (Paris, 1975). No trataremos, pues, aquí de la autobiografía. No se prohibirá hablar de ella en la perspectiva de una refiguración del tiempo operada conjuntamente por la historia y la ficción. Es el mejor lugar que se le puede asignar a la autobiografía por la estrategia de *Tiempo y narración*.

⁶⁷ Dos de los textos que estudiaremos en el cuarto capítulo —*La señora Dallo-way* y *La montaña mágica*— son relatos de ficción en tercera persona; el tercero es un relato de ficción en primera —*En busca del tiempo perdido*—, en el que se inserta otro relato en tercera: *Un amor de Swann*. El carácter igualmente de ficción del *yo* y del *él* es un factor poderoso de integración del relato insertado dentro de la narración englobadora. En cuanto a la permutación entre el *yo* y el *él*, Jean Santeuil es su testimonio irrecusable. Este intercambio de pronombres personales no significa que la elección entre una u otra técnica carezca de razones y efectos propiamente narrativos. No es nuestra intención hacer balance de las ventajas y de los inconvenientes de una u otra estrategia narrativa.

y los pensamientos de los sujetos de ficción en tercera y en primera persona. Es el camino seguido por Dorrit Cohn. Posee la ventaja de respetar a la vez el paralelismo entre narraciones en tercera persona y narraciones en primera y la extraordinaria flexibilidad inventiva de la novela moderna en este campo.

El procedimiento principal para ambas partes de la línea de división de las dos clases de ficción narrativa es la narración directa de los pensamientos y de los sentimientos, que el narrador atribuye a otro personaje de ficción o a sí mismo. Si en la novela en primera persona, la autonarración (*self-narration*) es considerada, sin motivos, completamente natural, con el pretexto de que simula una memoria, aunque de fábula, no sucede lo mismo con la "psiconarración" (*psycho-narration*), o narración aplicada a *psiques* extrañas. Tenemos ahí un acceso privilegiado al famoso problema del narrador omnisciente, sobre el que volveremos luego a propósito del punto de vista de la voz. Este privilegio deja de escandalizar si se tiene en cuenta, con Jean Pouillon, que, en cualquier caso, es por la imaginación como comprendemos todas las *psiques* extrañas.⁶⁸ El novelista lo hace, si no sin dificultad, al menos sin escrúpulo, porque compete a su magisterio conferir las expresiones apropiadas a los pensamientos, que puede leer directamente, porque los inventa, en lugar de descifrarlos por las expresiones, como hacemos en la vida ordinaria. En este corto-circuito consiste toda la magia⁶⁹ de la novela en tercera persona.

Además de la narración directa de los pensamientos y sentimientos, la ficción novelesca dispone de otras dos técnicas. La primera —la del monólogo citado (*quoted monologue*)— consiste en *citar* el monólogo interior del otro sujeto de ficción o en hacer que el personaje se cite a sí mismo monologando, como en el monólogo autocitado⁷⁰ (*self-quoted monologue*). No es mi intención

⁶⁸ Jean Pouillon, *Temps et roman* (París, 1946). "Toda comprensión es imaginación" (p. 45).

⁶⁹ Robert Alter, *Partial magic: The novel as a self-conscious genre* (Berkeley, 1975).

⁷⁰ Las comillas que encierran la cita sirven generalmente de señal. Pero cualquier marca puede faltar en la novela contemporánea. Sin embargo, el monólogo citado o autocitado respeta el tiempo gramatical (generalmente el presente) y la persona (la primera), y consiste en una interrupción de la narración para tomar el personaje la palabra. El texto tiende a la ilegibilidad cuando se aluden estas dos marcas, como en los sucesores de Joyce.

aclarar las licencias, las convenciones, incluso las inverosimilitudes de este procedimiento que presupone, tanto como el precedente, la transparencia del espíritu, ya que el narrador es el que adapta las palabras citadas a los pensamientos directamente apprehendidos, sin que haya que volver a subir de la palabra al pensamiento, como en la vida cotidiana. A esta "magia", nacida de la lectura directa de los pensamientos, el procedimiento añade la importante dificultad de prestar al sujeto solitario el uso de una palabra destinada, en la vida práctica, a la comunicación: ¿qué es, en efecto, hablarse a sí mismo? Éste desandar la dimensión dialogal del lenguaje en beneficio del soliloquio plantea grandes problemas, a la vez técnicos y teóricos, que no competen a mi propósito, sino a un estudio del destino de la subjetividad en la literatura. En cambio, tendremos que volver sobre la relación entre el discurso del narrador y el discurso citado del personaje en el marco de nuestra reflexión posterior sobre el punto de vista y sobre la voz.

La tercera técnica, inaugurada por Flaubert y Jane Austen —el famoso estilo indirecto libre, la *erlebte Rede* de la estilística alemana—, consiste no en citar el monólogo, sino en narrarlo; ya no se hablará, pues, de monólogo citado, sino de monólogo narrativizado (*narrated monologue*). Las palabras son, sin duda, en cuanto a su contenido, las del personaje, pero son citadas por el narrador en tiempo pasado y en tercera persona. Las dificultades más importantes del monólogo citado o autocitado (*self-quoted*), más que resolverse, se ocultan; para sacarlas a la luz nuevamente basta traducir el monólogo narrado a monólogo citado, restableciendo las personas y los tiempos convenientes. Otras dificultades, que los lectores de Joyce conocen perfectamente, hacen confuso un texto en el que ninguna frontera separa ya el discurso del narrador del del personaje; al menos esta combinación maravillosa de la psiconarración y del monólogo narrado realiza la más completa integración en el tejido de la narración de los pensamientos y de las palabras de otro: el discurso del narrador se hace cargo del de el personaje prestándole su voz, mientras que el narrador se pliega al tono del personaje. El "milagro" de la conocida *erlebte Rede* viene a coronar la "magia" de la transparencia interior.

¿De qué modo las nociones de punto de vista y de voz son exigidas por las anteriores consideraciones sobre la representación de los pensamientos, de los sentimientos y de las palabras por la

ficción?⁷¹ El eslabón intermedio está constituido por la búsqueda de una tipología capaz de explicar las dos grandes dicotomías que acabamos de usar espontáneamente sin dilucidarlas por sí mismas. La primera plantea dos tipos de ficciones: por una parte, las que cuentan la vida de sus personajes como terceros (la *mimesis of other minds*, de Dorrit Cohn): se habla entonces de narración en tercera persona, y por otra, las que atribuyen a sus personajes la persona gramatical del narrador: son las narraciones llamadas en primera persona. Pero hay otra dicotomía que atraviesa la anterior, según que el discurso del narrador tenga o no preeminencia respecto del discurso del personaje. Esta dicotomía es más fácil de identificar en las narraciones en tercera persona, en la medida en que la distinción entre el discurso que narra y el narrado es preservada por la diferencia gramatical entre personas y tiempos del verbo. Es más disimulada en las ficciones en primera persona, en la medida en que la diferencia entre el narrador y el personaje no está marcada por la distinción de los pronombres personales; por lo tanto, se confía a otras señales la tarea de distinguir al na-

⁷¹ *Temps et roman* de Jean Pouillon (*op. cit.*) anticipa la tipología de las situaciones narrativas con su distinción entre visión *con*, visión *por detrás* y visión *desde fuera*. Sin embargo, a diferencia de los análisis más recientes, cuenta no con la semejanza, sino con el parentesco profundo entre la ficción narrativa y la "comprensión psicológica real" (p. 69). En ambas, la comprensión es obra de imaginación. Por lo tanto, es esencial ir alternativamente de la psicología a la novela y de ésta a aquélla (p. 71). Sin embargo, sigue siendo un hecho el privilegio otorgado a la comprensión de sí, en la medida en que "el autor de una novela intenta dar al lector la misma comprensión de los personajes que la que tiene él mismo de ellos" (p. 69). Este privilegio surge por medio de la categorización propuesta. Así, al consistir toda comprensión en captar un *interior* en un *exterior*, la visión "desde fuera" presenta las mismas carencias que la psicología behaviorista, que cree inferir lo interior desde lo exterior, incluso poner en duda la pertinencia del primero. Respecto de la visión "con" y a la visión "por detrás", corresponden a dos usos de la imaginación en la comprensión: en un caso, comparte "con" el personaje la misma conciencia irreflexiva de sí (p. 80); en el otro, la visión es "desplazada" no como en la visión desde fuera, sino al modo como la reflexión objetiva la conciencia irreflexiva (p. 85). Así, en Pouillon, la distinción entre punto de vista del narrador y punto de vista del personaje, directamente sacada de la técnica novelesca, sigue siendo solidaria de la distinción de origen sartreano entre conciencia irreflexiva y conciencia reflexiva. En cambio, me parece que la contribución más duradera de Jean Pouillon es la de la segunda parte de su obra: "La expresión del tiempo". La distinción que hace entre *novelas de la duración* y *novelas del destino* proviene directamente de lo que yo llamo aquí la experiencia de ficción del tiempo (*infra*, cap. 4).

rrador y al personaje bajo la identidad del yo gramatical. La distancia de uno a otro puede variar, como puede variar el grado de preeminencia del discurso del narrador respecto del de el personaje. Es este doble sistema de variaciones el que ha suscitado la construcción de tipologías, cuya ambición es cubrir todas las situaciones narrativas posibles.

Una de estas empresas más ambiciosas es la teoría de las "situaciones narrativas típicas" de Franz K. Stanzel,⁷² quien no emplea directamente las categorías de perspectiva y de voz; prefiere diferenciar los tipos de situaciones narrativas (*Erzählsituationen*, abreviadas en ES) en función del carácter que a su parecer es inherente a todas las ficciones novelescas, que *transmiten* (mediatizan) pensamientos, sentimientos y palabras.⁷³ O bien la mediación-transmisión privilegia al narrador, que impone desde arriba su perspectiva (*auktoriale ES*);⁷⁴ o bien la mediación es ejercida por un reflector (término tomado de Henry James), un personaje que piensa, siente, percibe y no habla como el narrador, sino como uno de los personajes; el lector ve entonces a los demás por los ojos de ese personaje (*personale o figurale ES*); o bien el narrador se identifica con un personaje que habla en primera persona y vive el mismo mundo que los demás personajes (*Ich-ES*).

En realidad, la tipología de Stanzel, pese a su notable poder de clarificación, comparte con muchas tipologías el doble efecto de ser demasiado abstracta por ser discriminadora y demasiado poco articulada para cubrir todas las situaciones narrativas. La segunda obra de Stanzel intenta poner remedio a la primera falla, considerando cada una de sus tres situaciones tipo como el término *marcado* por un binomio de contrarios situados en las extremi-

⁷² Frank K. Stanzel, *Die typischen Erzählsituationen im Roman* (1955). Una nueva formulación más dinámica, menos taxonómica, se lee en *Theorie des Erzählens* (Göttinga, 1979). La primera monografía consagrada al problema fue la de Käthe Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik* (Leipzig, 1910).

⁷³ El término *mediatez* (*Mittelbarkeit*) conserva un doble sentido: al ofrecer un *medium* a la presentación del personaje, la literatura transmite al lector el contenido de la ficción.

⁷⁴ Autor es considerado aquí siempre en el sentido de narrador: es el locutor interno responsable de la composición de la obra. Los términos *auktorial/figural* se toman en francés como equivalentes del alemán *auktor/personal*. Un término mejor que *auktorial* sería *narratorial*, recogido por Alain Bony, traductor de *La transparence intérieure* de Roy Pascal (véase Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, *op. cit.*, p. 81).

dades de tres ejes heterogéneos; la *auktoriale ES* se convierte así en el polo marcado sobre el eje de la "perspectiva", según que el autor tenga de sus personajes una visión *externa*, por lo mismo, amplia, o una visión *interna*, por lo tanto, limitada. De este modo, la noción de perspectiva adquiere un lugar determinado en la taxonomía. La *personale* o *figurale ES* es el polo marcado sobre el eje del "modo", según que el personaje defina o no la visión de la novela en nombre del narrador, que se convierte así en el polo no marcado de la oposición. En cuanto a la *Ich-ES*, se convierte en el polo marcado sobre el eje de la "persona", según que el narrador pertenezca o no al mismo dominio óptico que los otros personajes; de este modo se evita apoyarse en el criterio simplemente gramatical del uso de los pronombres personales.

La segunda falla la atenúa Stanzel intercalando entre sus tres situaciones tipos, convertidas en polos axiales, un número de situaciones intermedias, que sitúa sobre un círculo (*Typenkreis*). Se pueden explicar así situaciones narrativas variadas, según que se alejen o se aproximen a uno u otro polo. El problema de la perspectiva y de la voz se convierte así en el objeto de una atención más detallada: la perspectiva del narrador-autor no puede borrarse sin que la situación narrativa se acerque a la *personale ES*, en la que la figura del reflector viene a ocupar el lugar dejado vacante por el narrador; prosiguiendo el movimiento circular, nos alejamos de la *personale ES* para acercarnos a la *Ich-ES*. Se ve al personaje, que en el estilo indirecto libre (*erlebte Rede*) hablaba aún por la voz del narrador, imponiendo su propia voz y compartiendo la misma región de ser que los otros personajes; es él quien dice en adelante "yo"; al narrador no le queda más que tomar su voz.

Pese al esfuerzo por dinamizar su tipología, Stanzel no responde de modo totalmente satisfactorio a los dos reparos citados anteriormente. Sólo se respondería perfectamente a la falta de abstracción si, renunciando a tomar como punto de partida del análisis meta-lenguajes que presentan cierta coherencia lógica y que describen los textos con arreglo a tales modelos, se intentase buscar teorías que expliquen nuestra competencia literaria, es decir, la aptitud de los lectores para reconocer y resumir tramas y para agrupar tramas semejantes.⁷⁵ Si se adoptase así la regla de

⁷⁵ Jonathan Culler, "Defining narrative units", en *Style and structure in literature. Essays in the new stylistics* (Ithaca, 1975), pp. 123-142.

seguir de cerca la historia narrada para hacer de ella una trama, se abordarían las nociones de perspectiva y de voz no tanto como categorías definidas por su lugar en una taxonomía, sino como un rasgo distintivo, sacado de una constelación indefinida de otros rasgos y definido por su función en la composición de la obra literaria.⁷⁶

En cuanto al reproche de inconclusión, carece de respuesta plenamente satisfactoria en un sistema que multiplica las formas de transición, sin abandonar el círculo gobernado imperiosamente por las tres situaciones narrativas típicas. Así, no parece que se haya hecho justicia suficientemente al carácter principal de la ficción narrativa de presentar una tercera persona, en cuanto tercera persona, en un sistema en que las tres situaciones narrativas típicas siguen siendo variaciones sobre el discurso del narrador, según que simule la autoridad del autor real, la perspicacia de un reflector o la reflexividad de un sujeto dotado de una memoria fabulosa. Pero parece que lo que el lector puede identificar como punto de vista o voz pertenece al tratamiento, por técnicas narrativas apropiadas, de la relación *bipolar* entre narrador y personaje.

Estas dos series de observaciones críticas aplicadas a la tipología de las situaciones narrativas sugieren que se aborden las nociones de perspectiva y de voz por una parte, sin afán taxonómico excesivo, como rasgos autónomos característicos de la composición de las ficciones narrativas, y por otra, en relación directa con esta propiedad importante de la ficción narrativa que es producir el discurso de un narrador que relata el discurso de personajes de ficción.⁷⁷

⁷⁶ Seymour Chatman ("The structure of narrative transmission", en *Style and structure in literature, op. cit.*, pp. 213-257) intenta explicar la competencia del lector de narraciones sobre la base de una enumeración abierta de "rasgos discursivos" aislados, al modo de los inventarios de tipos de fuerza ilocucional en los actos de discurso de Austin y Searle. Es una alternativa plausible en la búsqueda de taxonomías, que serían a la vez sistemáticas y dinámicas.

⁷⁷ Un intento muy preocupado por combinar a la vez la sistematicidad de la tipología y su poder de engendrar "modos narrativos" cada vez más diferenciados es aquel cuyo principio ha expuesto Ludomír Dolezel en "The typology of the narrator: Point of view in fiction", en *To honor R. Jakobson*, t. I (La Haya, 1967), pp. 541-552. A diferencia del de Stanzel (en el que las tres situaciones narrativas típicas quedan co-ordenadas simplemente), el de Dolezel descansa en una serie de dicotomías que parten de la más general, la de los textos con o sin locutor. Los primeros se distinguen por cierto número de "marcas" (empleo de los pronom-

El "punto de vista" —diremos— designa en una narración en tercera o en primera persona la orientación de la mirada del narrador hacia sus personajes y de los personajes entre sí. Conciérneme a la composición de la obra y se convierte con Boris Ouspenski en el objeto de una "poética de la composición",⁷⁸ desde el

bres personales, tiempos verbales y deícticos apropiados, relación de alocución, implicación subjetiva, estilo personal). Los segundos no están "marcados" en estos diversos aspectos: las narraciones llamadas "objetivas" conciernen a esta categoría. Los textos con locutores se distinguen según que las marcas susodichas caractericen al locutor como *narrador* o como *personaje* (*narrator's speech vs. characters' speech*). Sigue la distinción entre campos de actividad (o de pasividad) del narrador. Finalmente, todas las dicotomías están atravesadas por la existente entre *Er* e *Ich-Erzählung*. La tipología de Dolezel halla su desarrollo en *Narrative modes in czech literature* (Toronto, 1973). Añade a la anterior un análisis estructural de los modos narrativos asignables al discurso del narrador o al del personaje. Los modos son distinguidos sobre una base textual lo más independiente posible de la terminología antropológica (narrador "omnisciente", etc.); así, el narrador ejerce las *funciones* de "representación" de los acontecimientos, de "dominio" de la estructura del texto, de "interpretación" y de "acción" en correlación con el personaje que ejerce las mismas funciones en una proporción inversa. Combinando estos rasgos con la división principal entre *Er* e *Ich-Erzählung*, y completando el modelo *funcional* por otro *verbal*, se obtiene un modelo cuyas divisiones binarias prolongan la dicotomía inicial del discurso del narrador y del de el personaje. El estudio detallado de la prosa narrativa en la literatura checa moderna (en particular, Kundera) permite desplegar el dinamismo del modelo adaptándolo a la variedad de los estilos encontrados en las obras. La noción de punto de vista se identifica así con el esquema que resulta de estas dicotomías sucesivas. Diré de este análisis, heredero del estructuralismo ruso y del de Praga, lo que afirmé de los análisis estructurales estudiados en el capítulo 2: que nacieron de una racionalidad de segundo grado, que explica la lógica profunda de la inteligencia narrativa de primer grado. Pero la dependencia de la primera respecto de la segunda, y de la competencia adquirida por el lector que la expresa, me parece más evidente en una tipología del narrador que en otra al estilo de Propp, fundada en las acciones imitadas por la ficción, debido al carácter irreductiblemente antropomórfico de las funciones de narrador y de personaje: el primero es *alguien* que narra; el segundo, *alguien* que actúa, piensa, siente y habla.

⁷⁸ Boris Ouspenski, *A poetics of composition, The structure of the artistic text and typology of a compositional form* (Berkeley, 1973). El autor define su empresa como una "tipología de opciones de composición en literatura en cuanto atañen al punto de vista" (p. 5). Es una tipología, pero no una taxonomía, en la medida en que no pretende ser exhaustiva y cerrada. El punto de vista no es más que una de las maneras de acceder a la articulación de la estructura de una obra de arte. Este concepto es común a todas las artes interesadas en la representación de una parte cualquiera de la realidad (filme, teatro, pintura, etc.), es decir, a todas las formas de arte que presentan una dualidad de planos: contenido-forma. El concepto de

ión o

obra de arte de Ouspenski está emparentado con el de Lotman evocado anteriormente. Como él, llama texto a “una secuencia de signos organizada semánticamente” (p. 4). Lotman y Ouspenski se refieren ambos a la obra pionera de Mijaíl Bajtín, *La poétique de Dostoievski*, sobre la que volveremos después.

⁷⁹ I. Lotman (*La structure du texte artistique, op. cit.*, pp. 102-116) subraya el carácter estratificado del texto artístico. Esta estructura laminada marca la actividad modelizadora ejercida por la obra de arte respecto de la realidad de la actividad de *juego*, la cual compromete, en conductas que operan, al menos, en dos planos a la vez, el de la práctica cotidiana y el de las convenciones del juego; al unir así procesos regulares y procesos aleatorios, la obra de arte ofrece un reflejo “más rico” o “más pobre” (ambos igualmente verdaderos) de la vida (*ibid.*, p. 110). Volveremos, en la cuarta parte, sobre este “efecto de juego” (p. 113), que, en lengua francesa, anula la diferencia entre *game* y *play*.

curso, el estudio de las marcas de la primacía del discurso del narrador (*authorial speech*) o de la del discurso de tal personaje (*figural speech*), en la ficción en tercera o en primera persona. Este estudio atañe a la poética de la composición, en la medida en que los cambios de punto de vista se convierten en vectores de estructuración (como lo muestran las variaciones en la denominación de los personajes, tan características de la novela rusa). En este plano es donde se manifiestan todas las complejidades de composición nacidas de la correlación entre el discurso del autor y el del personaje. (Volvemos a encontrar aquí una observación hecha anteriormente sobre las múltiples maneras de citar el discurso de un personaje y una clasificación cercana a la que hemos tomado de Dorrit Cohn).⁸⁰

El plano *espacial* y el plano *temporal* de la expresión del punto de vista nos interesan sobremanera. La perspectiva espacial, tomada literalmente, es la primera que sirve de metáfora para todas las demás expresiones del punto de vista. El proceso de la narración va acompañado de una combinación de perspectivas puramente perceptivas que implican posición, ángulo de apertura y profundidad de campo (como ocurre con el filme). Lo mismo hay que decir de la posición temporal, tanto del narrador respecto de sus personajes como de éstos entre sí. También aquí lo importante es el grado de complejidad que resulta de la composición entre perspectivas temporales múltiples. El narrador puede ir al paso de sus personajes, haciendo coincidir el presente de la narración de éstos con el suyo y aceptando así sus límites y su ignorancia; por el contrario, puede moverse hacia adelante o hacia atrás, considerar el presente del punto de vista como anticipaciones de un pasado rememorado o como el recuerdo pasado de un futuro anticipado, etcétera.⁸¹

⁸⁰ La técnica narrativa más notable desde el punto de vista del juego con los tiempos verbales, y conocida con el nombre de *erlebte Rede* (el estilo indirecto libre de los autores franceses), proviene de la contaminación del discurso del narrador por el del personaje, el cual, en cambio, impone su persona gramatical y su tiempo verbal. Ouspenski anota todos los matices que resultan de la variedad de funciones desempeñadas por el narrador, según que recoja, publique o reescriba el discurso del personaje.

⁸¹ Compárese con el estudio que hace Genette de las anisocronías en *En busca...* y con el análisis de Dorrit Cohn de los dos modelos opuestos que dominan la narración en *yo*: la narración realmente retrospectiva y disonante de Proust, en la

El plano de los *tiempos verbales* y de los *aspectos* constituye un plano distinto, en la medida en que aquí se habla de los recursos puramente gramaticales y no de las significaciones temporales propiamente dichas. Como en Weinrich, lo importante para una poética de la composición son las modulaciones a lo largo de un texto. Ouspenski se interesa particularmente por la alternancia entre el tiempo presente, cuando es aplicado a las escenas que marcan una tregua en la narración, en las que el narrador pone su presente en sincronía con el de la narración detenida, y el tiempo pasado, cuando expresa los saltos de la narración como por *quanta* discretos.⁸²

Ouspenski no quiere mezclar con los planos recorridos anteriormente el *psicológico*, al cual reserva la oposición entre puntos de vista objetivo y subjetivo, según que los estados de cosas descritos se traten como hechos que se suponen imponerse a cualquier mirada o como impresiones experimentadas por un individuo particular. Es sobre este plano donde es legítimo oponer punto de vista externo (una conducta vista por un espectador) y punto de vista interno (interior al personaje descrito) sin que la localización del hablante en el espacio y en el tiempo esté determinada necesariamente. El llamado apresuradamente observador omnisciente es aquel para el que tanto los fenómenos psíquicos como los físicos son enunciados como observaciones no referidas a una subjetividad interpretadora: "Él pensaba, sentía, etc." Basta un pequeño número de marcas formales: "aparentemente", "evidentemente", "parecía que", "como si". Estas marcas de un punto de vista "extraño" son combinadas generalmente con la presencia de un narrador situado en una relación de sincronía con el escenario de la acción. No hay que confundir los dos sentidos de la palabra *interno*: el primero caracteriza los fenómenos de conciencia, que pueden ser los de una tercera persona; el segundo —el único sentido de debate aquí— caracteriza la posición del narrador (o del personaje que tiene la palabra) respecto de la perspec-

que la distancia es extrema entre el narrador y el héroe, y la narración sincrónica y consonante de Henry James, en la que el narrador se hace contemporáneo de su héroe.

⁸² La lengua rusa ofrece, además, los recursos gramaticales del *aspecto*, para expresar los caracteres iterativos y duraderos de un comportamiento o de una situación.

tiva descrita. El narrador puede mantenerse en el exterior o en el interior por un proceso llamado interno, es decir, mental.

En este caso se establecen correlaciones con las distinciones anteriores sin convertirse en correspondencias término por término; así, entre punto de vista retrospectivo, en el plano del tiempo, y punto de vista objetivo, en el psicológico, y entre punto de vista sincrónico y punto de vista subjetivo. Pero es importante no confundir los planos, porque el estilo dominante de composición de una obra proviene precisamente de la interconexión de estos puntos de vista. Las tipologías conocidas (narraciones en primera o en tercera persona, situaciones narrativas al modo de Stanzel, etc.) caracterizan de hecho a estos estilos dominantes, sin dejar de privilegiar implícitamente tal o cual plano.

No se puede más que admirar el equilibrio alcanzado aquí entre el espíritu de análisis y el de síntesis. Pero el elogio que predomina sobre todos los demás concierne al arte con el que la noción de punto de vista es incorporada a la poética de la *composición*, y así situada en el espacio de gravitación de la *configuración* narrativa. En este sentido, la noción de punto de vista señala el punto culminante de un estudio centrado en la relación entre enunciación y enunciado.

Si tal es el estatuto privilegiado del punto de vista en el problema de la composición, ¿qué ocurre con la voz narrativa?⁸³ Esta categoría literaria no puede ser eliminada por la del punto de vista, en la medida en que es inseparable de la, inexpugnable, del narrador, en cuanto proyección de ficción del autor real en el propio texto. Pero si el punto de vista puede definirse sin recurrir a una metáfora personalizadora, como lugar de origen, orientación, ángulo de una fuente de luz que, a la vez, aclara el tema y capta sus rasgos,⁸⁴ el narrador —locutor de la voz narrativa— no puede liberarse en el mismo grado de toda metáfora personalizadora en la medida en que es el autor de ficción del discurso.⁸⁵

⁸³ No encontramos un buen "enfoque" del problema hasta 1970, en el artículo de Françoise van Rossum-Guyon, "Punto de vista o perspectiva narrativa", en *Poétique* 4 (1970), pp. 467-497.

⁸⁴ En *Nouveau discours du récit*, Genette propone sustituir el término focalización por el de punto de vista (pp. 43-52). La personalización, requerida inevitablemente por la categoría de narrador, es trasladada a la noción de voz (pp. 52-55).

⁸⁵ Por eso en muchos críticos de lengua alemana o inglesa se encuentra el adjetivo *auktorial* (Stanzel) o *authorial* (Dorrit Cohn). Este adjetivo, que hemos tradu-

La imposibilidad de eliminar la noción de voz narrativa la atestigua de modo patente la categoría de las novelas construidas sobre una polifonía de voces, a la vez perfectamente distintas y dispuestas cada una en su relación con otra. Dostoievski, según Mijaíl Bajtín, es el creador de este tipo de novela, que el genial crítico llama "novela polifónica".⁸⁶ Es necesario comprender perfectamente el alcance de esta innovación. Si, en efecto, este tipo de novela marca el punto culminante de nuestra investigación sobre la configuración en el relato, designa también un límite de la composición por planos más allá de los cuales se hace irreconocible nuestro punto de partida en la noción de trama. El último estadio de la investigación sería también el punto de salida fuera del campo de cualquier análisis estructural.

Por novela polifónica entiende Bajtín una estructura novelesca que rompe con lo que él llama el principio monológico (u homofónico) de la novela europea, incluido Tolstoi. En la novela monológica es la voz del narrador la que se establece como voz solitaria en la cúspide de la pirámide de las voces, aunque estén armonizadas del modo complejo y refinado que hemos dicho anteriormente, al considerar el punto de vista como principio de composición. La misma novela puede ser rica no sólo en monólogos de todo tipo, sino también en diálogos, por los que la novela se eleva al rango del drama; sin embargo, puede constituir, en cuanto un todo ordenado, el gran monólogo del narrador. Parece difícil, a primera vista, que no sea así, puesto que se supone que el narrador habla con una sola voz, como la retórica de la ficción, en el sentido de W. Booth, lo confirmará más tarde. Por lo

cido anteriormente por autorial (o narratorial), tiene la ventaja de establecer otro tipo de relación: entre autor y autoridad, haciendo el adjetivo *authoritative* la unión entre las dos constelaciones de sentido. Sobre esta relación entre autor y autoridad, véase Edward W. Said, *Beginnings: intentions and method*, *op. cit.*, pp. 16, 23, 83-84. Este tema se vincula con el de la *molestation*, evocado anteriormente, p. 45, n. 4.

⁸⁶ Mijaíl Bajtín, *La poétique de Dostoievski* (París, 1970). La primera edición en ruso apareció en 1929 en Leningrado con el título *Problemy tvorchevskogo*; una segunda aumentada se publicó en Moscú en 1963 con el título *Problemy poetiki Dostoievskogo*; otra tercera, en 1972, y la cuarta, en 1979. La traducción francesa por Isabelle Koltitcheff, con una presentación de Julia Kristeva, se hizo sobre la segunda edición. Véase Tzvetan Todorov/Mijaíl Bajtín, *Le principe dialogique*, seguido de *Écrits du cercle de Bakhtine* (París, 1981).

tanto, la extraña originalidad de la novela polifónica la crea una revolución tanto en la concepción del narrador y de su voz como en la del personaje. En efecto, la relación dialogal entre los personajes es desarrollada hasta el punto de incluir la relación entre el narrador y sus personajes. Desaparece la conciencia autorial única. En su lugar aparece un narrador que *conversa* con sus personajes y se convierte a su vez en una pluralidad de centros de conciencia irreductibles a un común denominador. Esta "dialogización" de la propia voz del narrador constituye precisamente la diferencia entre novela monológica y novela dialógica. Es, pues, la propia relación entre discurso del narrador y discurso del personaje la que es subvertida enteramente.

Nuestro primer sentimiento es alegrarnos de ver el principio mismo de la estructura dialógica del discurso, del pensamiento y de la conciencia elevado al rango de principio estructural de la obra novelesca.⁸⁷ El segundo es preguntarnos si el principio dialógico, que parece coronar la pirámide de los principios de la ficción narrativa, no está minando al mismo tiempo la base del edificio, la función organizadora de la construcción de la trama, incluso extendida a todas las formas de síntesis de lo heterogéneo por las que la ficción narrativa sigue siendo una *mimesis* de acción. Al deslizarnos de la *mimesis* de acción a la del personaje, luego a la de sus pensamientos, sentimientos y lenguaje, y al franquear el último umbral, el del monólogo al diálogo, tanto en el plano del discurso del narrador como en el del personaje, ¿no hemos sustituido subrepticamente la construcción de la trama por un principio estructurador radicalmente diferente, como es el propio diálogo?

Abundan las observaciones en este sentido en la *Poética* de Dostoievski. El retroceso de la trama en beneficio de un principio de coexistencia y de interacción muestra el nacimiento de una forma *dramática* en la que el espacio tiende a suplantar al tiempo.⁸⁸ Otra imagen se impone: la del *contrapunto*, que hace simultá-

⁸⁷ Las páginas consagradas al diálogo, en cuanto principio "translingüístico" general del lenguaje en todos los actos de discurso, merecen tanta atención como el examen de la forma *particular* de la novela polifónica (*op. cit.*, pp. 238-264).

⁸⁸ *Ibid.*, p. 23. Subrayando la rapidez de los cambios ocurridos en el curso de la narración, Bajtín observa: "La rapidez 'catastrófica' de la acción, el 'torbellino' de los acontecimientos, el dinamismo de sus obras [...], no representan la victoria so-

neas todas las voces. La propia noción de *polifonía*, situada en el mismo plano de la de organización dialógica, lo daba ya a entender. Parece que la coexistencia de las voces ha sustituido a la configuración temporal de la acción, que ha sido el punto de partida de todos nuestros análisis. Además, con el diálogo, interviene un factor de inacabamiento y de inconclusión que afecta no sólo a los personajes y a su visión del mundo, sino también a la propia composición, condenada —parece— a permanecer en suspenso si no inacabada. ¿Es necesario concluir de todo esto que sólo la novela monológica obedece aún al principio de composición fundado en la construcción de la trama?

No creo que sea permitido sacar esta conclusión. En el capítulo consagrado “a las particularidades de composición y de género en las obras de Dostoievski” (pp. 145-237), Bajtín busca en la perennidad y en el resurgimiento de formas de composición heredadas de la novela de aventuras, de la confesión, de las vidas de santos y, sobre todo, de las formas de lo cómico *serio*, que combinan el diálogo socrático y la sátira menipea, los recursos de un género que, sin ser en cuanto tal un tipo de trama, constituye una *matriz* de tramas. Este género, al que llama “carnavalesco”, es perfectamente identificable, pese a la variedad de sus encarnaciones.⁸⁹ El género “carnavalesco” se convierte así en el principio, indefinidamente flexible, de una composición de la que nunca se podrá decir que es informe.

Si se nos permitiera sacar una conclusión de este acercamiento entre novela polifónica y género carnavalesco, sería ésta: no es discutible que la novela polifónica distiende, hasta el punto de ruptura, la capacidad de extensión de la *mimesis* de acción. En último término, una pura novela de voces múltiples —las *Olas*, de Virginia Woolf— ya no sería en absoluto una novela, sino una especie de *oratorio* para leer. Si la novela polifónica no franquea es-

bre el tiempo; al contrario, la rapidez es el único medio de dominar el tiempo en el tiempo” (p. 62).

⁸⁹ Leer los catorce rasgos distintivos que Bajtín reconoce en la literatura carnavalesca (diálogo socrático, sátira menipea, pp. 155-165). A este respecto, no duda en hablar de “la lógica interna que determina ineluctablemente el engranaje de todos los elementos” (p. 98). Además, el vínculo secreto que une el discurso disimulado entre las profundidades de un personaje con el discurso expuesto en la superficie de otro constituye un poderoso factor de composición.

te umbral, se debe al principio organizador que ella recoge de la larga tradición jalonada por el género carnavalesco.

En una palabra: la novela polifónica nos invita más bien a disociar el principio de construcción de la trama del principio monológico y a extenderlo hasta el punto en que la ficción narrativa se transforma en un género inédito. Pero, ¿quién ha dicho que la ficción narrativa era la primera y la última palabra de la presentación de las conciencias y de su mundo? Su privilegio comienza y se detiene allí donde la narración puede ser identificada como "fábula del tiempo" o, en su falta, como "fábula sobre el tiempo".

La noción de voz nos es especialmente querida debido precisamente a sus importantes connotaciones *temporales*. En cuanto autor de discursos, el narrador determina, en efecto, un presente —el de narración— tan de ficción como la instancia de discurso constitutiva de la enunciación narrativa. Se puede considerar intemporal este presente de narración si, como Käte Hamburger, no se admite más que un tipo de tiempo, el tiempo "real" de los sujetos "reales", de asertos que tienen como objeto la "realidad". Pero no hay razón para excluir la noción de presente de ficción desde el momento en que se admite que los propios personajes son sujetos de ficción, tanto de pensamiento como de sentimiento y discurso. Estos personajes despliegan en la ficción su tiempo propio, que implica pasado, presente, futuro, incluso cuasi presente, al desplazar su eje temporal en el curso de la acción. Nosotros atribuimos al autor de ficción del discurso, al narrador, semejante presente de ficción.

Esta categoría se impone por dos razones. En primer lugar, el estudio de los tiempos verbales de la ficción narrativa, en particular el del monólogo narrado en la *erlebte Rede*, nos ha situado varias veces en medio de un juego de interferencias entre los tiempos del narrador y los de los personajes. Tenemos aquí un *juego con el tiempo* que se añade a los que hemos analizado anteriormente, en la medida en que el desdoblamiento entre la enunciación y el enunciado se prolonga en el desdoblamiento entre el discurso del enunciador (narrador, autor de ficción) y el del personaje.

Además, la atribución de un presente de narración a la voz narrativa permite resolver un problema que hemos dejado, hasta ahora, en suspenso: la posición del pretérito como tiempo de base de la narración. Si hemos estado de acuerdo con Käte Ham

burger y con Harald Weinrich en separar el pretérito de narración de su referencia al tiempo vivido —por lo tanto, al pasado “real” de un sujeto “real”, que recuerda o reconstruye un pasado histórico “real”—, nos ha parecido insuficiente decir, con la primera, que el pretérito conservaba su forma gramatical al perder su significación de pasado, y con el segundo, que el pretérito es sólo la señal de la entrada en narración. Pues, ¿por qué el pretérito guardaría su forma gramatical si hubiese perdido *toda* su significación temporal? ¿Y por qué sería la señal privilegiada de la entrada en narración? Se nos ofrece una respuesta: ¿no puede decirse que el pretérito guarda su forma gramatical y su privilegio porque el presente de narración es comprendido por el lector como *posterior* a la historia narrada; y así, que la historia narrada es el *pasado* de la voz narrativa? ¿No es pasada para la voz que la narra cualquier historia narrada?⁹⁰ De ahí los artificios de los novelistas de antaño, que fingían haber encontrado, en un arca o en un desván, el diario de su héroe o de haber recibido el relato de un viajero. El artificio pretendía simular, en el primer caso, la significación del pasado para la memoria; en el segundo, su significación para la historiografía. Aunque el novelista prescindiera de estos artificios, sigue existiendo el pasado de la voz narrativa, que no es ni el de una memoria ni el de la historiografía, sino el que resulta de la relación de posteridad de la voz narrativa respecto de la historia que cuenta.

En resumen, las dos nociones de punto de vista y de voz son de tal modo solidarias que se hacen indiscernibles. No faltan los análisis, en Lotman, Bajtín, Ouspenski, que pasan con toda facilidad de una a otra. Se trata, más bien, de una sola función considerada bajo el ángulo de dos cuestiones diferentes. El punto de vista responde a la pregunta: *¿Desde dónde se percibe lo que se muestra por el hecho de ser narrado?* Por lo tanto, *¿desde dónde se habla?* La voz responde a la pregunta: *¿Quién habla aquí?* Si no

⁹⁰ Sobre la noción de narración “posterior”, véase Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, pp. 74 y 231. El *Nouveau discours du récit* aporta la precisión siguiente: un narrador que anuncia por adelantado un acontecimiento posterior de la acción que narra “presenta por eso mismo, y sin ambigüedad posible, su acto narrativo como posterior a la historia que narra, o al menos al punto de esa historia que anticipa así” (p. 54). Veremos, en el último capítulo de nuestra cuarta parte, de qué modo esta posición posterior de la voz narrativa en la narración de ficción favorece la historización de la ficción, la cual compensa la ficcionalización de la historia.

queremos hacernos ilusiones con la metáfora de la visión, en un relato en el que todo es narrado y en el que hacer ver por los ojos de un personaje es, según el análisis que hace Aristóteles de la *lexis* (elocución, dicción), “poner ante los ojos”, es decir, prolongar la comprensión en cuasi intuición, entonces es necesario considerar la visión como una concretización de la comprensión; por lo tanto, paradójicamente, como un anexo de la escucha.⁹¹

En tal caso, sólo subsiste una diferencia entre punto de vista y voz: el punto de vista deriva de un problema de composición (como hemos visto en Ouspenski); así, sigue estando dentro del campo de investigación de la configuración narrativa; la voz, en cambio, incumbe ya a los problemas de comunicación en la medida en que está dirigida a un lector; se sitúa así en el punto de transición entre configuración y refiguración, en cuanto que la lectura marca la intersección entre el mundo del texto y el del lector. Precisamente son estas dos funciones las intercambiables. Todo punto de vista es la invitación dirigida al lector para que dirija su mirada en el mismo sentido que el autor o el personaje; en cambio, la voz narrativa es la palabra muda que presenta el mundo del texto al lector, y como la voz que se dirigía a Agustín en el momento de su conversión, dice: *Tolle! lege!* (¡Toma y lee!).⁹²

⁹¹ Volveré, en el último capítulo de la cuarta parte, sobre la función de esta cuasi intuición en la ficcionalización de la historia.

⁹² Sobre la lectura como respuesta a la voz narrativa del texto, escribe Mario Valdés (*Shadows in the cave, op. cit.*, p. 23): el texto “es digno de confianza en la medida en que la propia voz de ficción lo es” (p. 25). La cuestión reviste una importancia particular en el caso de la parodia. La parodia característica de *Don Quijote* debe poder identificarse en definitiva por signos que no engañen. Esta “habilidad” del texto, enunciada por la voz narrativa, constituye su propia intencionalidad (pp. 26-32). Véase, a este respecto, la interpretación de Don Quijote por Mario Valdés, *ibid.*, pp. 141-162.

4. EXPERIENCIA FICTICIA DEL TIEMPO

La distinción entre la enunciación y el enunciado dentro del relato ha proporcionado, a lo largo del capítulo anterior, un marco apropiado para el estudio de los juegos con el tiempo, suscitados por el desdoblamiento, paralelo a esta distinción, entre tiempo empleado en narrar y tiempo de las cosas narradas. El análisis de esta estructura temporal de carácter reflexivo ha puesto de manifiesto la necesidad de dar como *finalidad* a estos juegos con el tiempo la tarea de articular una *experiencia* del tiempo que sería el reto de estos juegos. Así abrimos el campo a un análisis que hace confinar los problemas de configuración narrativa con los de refiguración del tiempo por la narración. Sin embargo, esta investigación no franqueará por el momento el umbral que conduce del primer problema al segundo, en la medida en que la experiencia del tiempo de que tratamos aquí es una experiencia *de ficción*, que tiene como horizonte un mundo imaginario, que sigue siendo el *mundo del texto*. Sólo la confrontación entre este mundo del texto y el de la vida del lector hará oscilar el problema de la configuración narrativa hacia el de la refiguración del tiempo por la narración.

Pese a esta limitación de principio, la noción de mundo del texto nos exige abrir —según la expresión empleada anteriormente—¹ la obra literaria a un “exterior” que ella proyecta ante sí y ofrece al examen crítico del lector. Noción de apertura que no contradice la de cierre implicada por el principio formal de configuración, ya que una obra puede estar a la vez cerrada sobre sí misma en cuanto a su estructura y abierta a un mundo, como una “ventana” que recorta la perspectiva huidiza de un paisaje ofrecido.² Esta apertura consiste en la *pro-posición de un mundo suscepti-*

¹ Véase *supra*, p. 14.

² Eugen Fink, *De la phénoménologie*, *op. cit.* En un sentido próximo, Lotman ve en el “marco” por el que toda obra de arte es destacada el procedimiento de composición que hace de ésta “el modelo finito de un universo infinito” (*La structure du texte artistique*, *op. cit.*, p. 309).

ble de ser habitado. A este respecto, un mundo inhospitalario, tal como lo proyectan numerosas obras modernas, sólo es tal en el interior del mismo problema del mundo habitable. Lo que llamamos aquí experiencia de ficción del tiempo es sólo el aspecto temporal de una experiencia virtual del ser en el mundo propuesta por el texto. Así es como la obra literaria, librándose de su propio cierre, se relaciona con..., se dirige hacia; en una palabra: es respecto de... Más acá de la recepción del texto por el lector y de la intersección entre esta experiencia de ficción y la experiencia viva del lector, el mundo de la obra constituye lo que llamaré una *trascendencia immanente* al texto.³

Así, la expresión, a primera vista paradójica, de experiencia de ficción no tiene otra función que designar la proyección de la obra, capaz de entrar en intersección con la experiencia ordinaria de la acción: una experiencia, es cierto, pero de ficción, ya que es la obra sola la que la proyecta.

Para ilustrar mi propósito he escogido tres obras: *La señora Dalloway*, de Virginia Woolf; *La montaña mágica*, de Thomas Mann, y *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust. ¿Por qué esta elección?

En primer lugar, estas tres obras ilustran la distinción planteada por A. A. Mendilow entre *tales of time* y *tales about time*.⁴ "Si es exigir demasiado el contar una fábula del tiempo —declara Thomas Mann en la presentación de *La montaña mágica*—, no es menos cierto que no es tan absurdo el deseo de narrar una fábula sobre el tiempo [...]. Confesamos gustosamente que hemos tenido presente algo de esta naturaleza en la presente obra." Los escritos que vamos a estudiar son *fábulas sobre el tiempo*, en la medida en que el reto de las transformaciones estructurales es la propia experiencia del tiempo.

Además, cada uno de estos escritos explora, a su modo, aspec-

³ Esta noción de trascendencia immanente corresponde exactamente a la de intencionalidad aplicada por Mario Valdés al texto como totalidad. La intencionalidad del texto se efectúa en el acto de lectura (*op. cit.*, pp. 45-76). Este análisis hay que relacionarlo con el de la voz narrativa, por ser la que presenta el texto, que manifiesta a su vez la intencionalidad del mismo, la cual se efectúa en la relación intersubjetiva que se despliega entre la intención de la voz narrativa y la respuesta de la lectura. Volveremos sobre este análisis, de modo sistemático, en nuestra cuarta parte.

⁴ A. A. Mendilow, *Time and the novel*, *op. cit.*, p. 16.

tos inéditos de concordancia discordante, que ya no afectan sólo a la *composición* narrativa, sino a la experiencia viva de los personajes de la narración. Hablaremos de *variaciones imaginativas* para designar estas figuras variadas de concordancia discordante, que van mucho más allá de los aspectos temporales de la experiencia cotidiana, tanto práctica como pática, tal como los hemos descrito en el primer volumen con el nombre de *mimesis* I. Son variedades de la experiencia temporal, que sólo la ficción puede explorar y que se ofrecen a la lectura con objeto de refigurar la temporalidad ordinaria.⁵

Finalmente, estos tres escritos tienen en común el hecho de explorar en los confines de la experiencia fundamental de concordancia discordante la relación del tiempo con la eternidad, que, ya en Agustín, ofrecía una gran variedad de aspectos. También aquí la literatura procede por *variaciones imaginativas*. Cada uno de los escritos considerados, liberándose así de los aspectos más lineales del tiempo, puede, en cambio, explorar los planos jerárquicos que crean la profundidad de la experiencia temporal. Son, pues, narraciones más o menos tensas, detectadas por el relato de ficción, que ofrecen cada vez una figura diferente del conjunto, de la eternidad en el tiempo o fuera del tiempo y —añadiré— de la relación secreta de ésta con la muerte.

Dejemos ahora que estas tres *fábulas sobre el tiempo* nos instruyan.

I. ENTRE EL TIEMPO MORTAL Y EL TIEMPO MONUMENTAL:

LA SEÑORA DALLOWAY⁶

Es importante, antes de comenzar la interpretación, insistir una vez más sobre la diferencia entre dos planos de lectura crítica de la misma obra. En un primer plano, el interés se concentra en la configuración de la obra. En el segundo, descansa el interés en

⁵ La expresión "variaciones imaginativas" no adquirirá todo su sentido hasta que no estemos en condiciones de oponer la gama de soluciones, que ellas aportan a las aporías del tiempo, a la resolución ofrecida por la constitución del tiempo histórico (de esto hablaremos en la cuarta parte).

⁶ Virginia Woolf, *La señora Dalloway* (Londres, 1925; trad. española, Barcelona, Lumen, 1975). Citamos la obra en su edición de bolsillo (Nueva York-Londres, 1925).

la visión del mundo y en la experiencia temporal que esta configuración *proyecta* fuera de sí misma. En el caso de *La señora Dalloway*, una lectura del primer tipo, sin ser pobre, estaría simplemente truncada: si la narración se configura del modo sutil, del que hablaremos, es con el fin de que el narrador —no digo el autor, sino la voz narrativa que hace que la obra hable y se dirija a un lector— ofrezca a este lector un conjunto de experiencias temporales que hay que compartir. En cambio, no tengo ninguna dificultad en admitir que es la configuración narrativa de *La señora Dalloway* —configuración muy particular, aunque fácil de situar en la familia de las novelas de ambiente de “conciencia”— la que sirve de soporte a la experiencia que sus personajes tienen del tiempo, y que la voz narrativa de la novela quiera comunicar al lector.

El narrador de ficción presenta todos los acontecimientos de la historia, que relata entre la mañana y la noche de un día espléndido de junio de 1923; por lo tanto, algunos años después del final de la que se ha llamado la primera guerra mundial. Cuanto más sutil es la técnica narrativa, tanto más sencillo es el hilo de la narración. Clarissa Dalloway, una mujer de unos cincuenta años, de la alta sociedad londinense, dará esa misma noche una recepción, cuyas peripecias marcarán la culminación y el cierre del relato. La construcción de la trama consiste en formar una elipse, cuyo segundo foco es el joven Septimus Warren Smith, un antiguo combatiente de la primera guerra mundial, al que la locura conduce al suicidio unas horas antes de que Clarissa dé su recepción. El nudo de la trama se basa en hacer que el doctor Bradshaw, célebre médico que forma parte del círculo mundano de Clarissa, comunique la noticia de la muerte de Septimus. La historia sitúa a Clarissa por la mañana en el momento en que se dispone a salir a comprar flores para la recepción; la abandonará en la hora más crítica de la velada. Treinta años antes, Cla-

Clarissa estuvo a punto de casarse con un amigo de infancia, cuyo retorno de las Indias espera pronto; allí ha arruinado su vida en ocupaciones subalternas y amores sin consecuencias.

Richard, a quien Clarissa prefirió en el pasado, y que desde entonces es su marido, es un hombre importante en las comisiones parlamentarias, sin ser un político brillante. Otros personajes frecuentes de los ambientes mundanos londinenses gravitan en torno a este núcleo de amigos de infancia; es importante que Septimus no pertenezca a este círculo y que la relación entre los

destinos de Septimus y Clarissa se obtenga por las técnicas narrativas, de las que hablaremos luego, en un plano más profundo que el trance imprevisto de la noticia de su suicidio en plena recepción, que permite cerrar la trama.

La técnica narrativa de *La señora Dalloway* es muy sutil. El primer procedimiento, el más fácil de detectar, consiste en jalonar lo que ocurre en la jornada por pequeños acontecimientos; salvo el suicidio de Septimus, estos acontecimientos, a veces ínfimos, llevan la narración hacia el final esperado: la velada ofrecida por Mrs. Dalloway; sería prolija la enumeración de las idas y venidas, de los incidentes, de los encuentros: en el transcurso de la mañana, el príncipe de Gales, u otra figura principesca, pasa en coche; un aeroplano despliega su banderola publicitaria con letras mayúsculas, que la muchedumbre deletrea; Clarissa se recoge para preparar su vestido de gala; Peter Walsh, que ha vuelto súbitamente de las Indias, la sorprende en esta actividad; las cenizas del pasado se remueven, Clarissa le da un beso; Peter se aleja llorando; recorre los mismos lugares que Clarissa y encuentra a la pareja de Septimus y de Rezia, la pequeña modista de Milán convertida en su esposa; Rezia arrastra a su marido a un primer psiquiatra, el doctor Holmes; Richard vacila en comprar un collar de perlas a su mujer, y se decide por unas rosas (¡ahl, esas rosas que recorren toda la narración y hasta se posan un momento en la tapicería de la habitación de Septimus, condenado al reposo por los médicos). Richard, muy púdico, no podrá pronunciar el mensaje de amor que estas rosas significan; miss Kilman, la piadosa y poco agraciada preceptora de Elizabeth, la hija de la pareja Dalloway, se marcha de compras con Elizabeth, quien la deja por sus bombones de chocolate; Septimus, por orden del doctor Bradshaw, debe abandonar a su mujer por una clínica en el campo y se arroja por una ventana; Peter decide ir a la recepción organizada por Clarissa.

Sigue como escena importante de la velada de Mrs. Dalloway el anuncio por el doctor Bradshaw del suicidio de Septimus; el modo con que Mrs. Dalloway recibe la noticia del suicidio de este joven, al que no conoce, determina la tónica que la propia Clarissa dará a la conclusión de la velada, que coincide también con la muerte del día. Estos acontecimientos, insignificantes o notables, son subrayados por el resonar de los fuertes golpes del Big Ben y de otras campanas de Londres.

Mostraremos más adelante que la significación más importante del recuerdo de la hora no hay que buscarla en el plano de la configuración de la narración, como si el narrador se limitase a ayudar al lector a orientarse en el tiempo narrado: los golpes del Big Ben tienen su sitio verdadero en la experiencia viva que los diversos personajes tienen del tiempo. Pertenecen a la experiencia de ficción del tiempo sobre la que se abre la configuración de la obra.

En este primer procedimiento de apilamiento progresivo se engarza el otro más conocido de la técnica narrativa de *La señora Dalloway*. A medida que el relato va avanzando con todo lo que acontece —por pequeño que sea— en el tiempo narrado, va retrocediendo, del mismo modo, retardándose de alguna manera, mediante amplias excursiones al pasado, que constituyen otros tantos acontecimientos del recuerdo, interpolados en largas secuencias entre los breves impulsos de acción. Para el círculo de los Dalloway, estos pensamientos citados —*he thought, thought she*— son esencialmente retornos a la infancia en Bourton y, sobre todo, a cuanto ha podido tener relación con el amor frustrado, con el matrimonio rechazado, entre Clarissa y Peter; para Septimus y Clarissa, semejantes inmersiones en el pasado son una reflexión desesperada sobre el encadenamiento de acontecimientos que han conducido a un matrimonio desastroso y a la infelicidad absoluta. Estas largas secuencias de pensamientos silenciosos —o, lo que viene a ser lo mismo, de discursos interiores— no constituyen sólo retrocesos que, paradójicamente, hacen progresar el tiempo narrado retardándolo, sino que ahondan desde dentro el instante del acontecimiento del recuerdo y amplifican desde el interior los momentos del tiempo narrado, de tal modo que el intervalo total de la narración, pese a su relativa brevedad, aparece cargado de una inmensidad implicada.⁷ Sobre la línea de esta jornada, cuyos momentos importantes son subrayados por los golpes del Big Ben, las bocanadas de recuerdo, las suposiciones por las que cada persona intenta adivinar las conjeturas que otros hacen sobre su propia apariencia, su propio pensamiento, su propio secreto forman amplios bucles, que dan su distensión específica a la exten-

⁷ James Hafley, *The glass roof*, p. 73, oponiendo *La señora Dalloway* al *Ulises* de Joyce, escribe: "(V. Woolf) usó como unidad un único día [...], para mostrar que no hay nada parecido a un solo día", citado por Jean Guiguet, *Virginia Woolf et son œuvre; l'art et la quête du réel* (París, 1962), p. 389.

sión del tiempo narrado.⁸ El arte de la ficción consiste así en tejer juntos el mundo de la acción y el de la introspección, en entremezclar el sentido de la cotidianeidad y el de la interioridad.

Para una crítica literaria, más atenta a la pintura de los caracteres que a la exploración del tiempo narrado, y, a través de ella, del tiempo vivido por los personajes de la narración, no hay duda de que esta inmersión en el pasado y también esta ponderación incesante de las almas entre sí contribuyen, junto a los gestos descritos desde fuera, a reconstruir de forma implícita los caracteres en su estado presente; al dar una densidad temporal a la narración, el ensamblaje del presente narrado con el pasado nuevamente recordado confiere una densidad psicológica a los personajes, sin conferirle, por ello, una identidad estable, pues las ideas de los personajes entre sí y sobre sí mismos son discordantes. Se deja al lector con las piezas sueltas de un gran juego de identificación de los caracteres, cuya solución se le escapa tanto como a los personajes de la narración. Este intento de identificación de los personajes concuerda, sin duda, con las incitaciones del narrador de ficción cuando entrega los caracteres a su interminable búsqueda.⁹

⁸ Virginia Woolf estaba orgullosa del descubrimiento y de la aplicación de esta técnica narrativa que, en su *Diario*, llama "the tunnelling process": "Me llevó un año de tanteos descubrir lo que llamo *tunnelling process*, con el cual narro el pasado a intervalos cuando lo necesito" (*A writer's diary* [Londres, 1959] p. 60, citado por Jean Guiguet, *op. cit.*, p. 229). En tiempos en que el esbozo de la novela se llamaba aún *The hours*, escribía ella en su *Diario*: "Tendría mucho que hablar sobre *The hours* y mi descubrimiento: cómo excavaba hermosas cavernas detrás de mis personajes. Creo que eso proporciona exactamente lo que necesito: humanismo, humor, hondura. La idea es que las cavernas se conecten y cada una venga a la luz del día en el momento presente" (*A writer's diary*, p. 60, citado por Jean Guiguet, *op. cit.*, pp. 233-234). La alternancia entre la acción y el recuerdo se convierte así en una alternancia entre lo superficial y lo profundo. Los dos destinos de Septimus y de Clarissa se comunican esencialmente por la vecindad de las "cavernas" subterráneas visitadas por el narrador; en la superficie son puestas en relación por el personaje del doctor Bradshaw, que pertenece a las dos subtramas: la noticia de la muerte de Septimus aportada por el doctor Bradshaw asume así, *en la superficie*, la unidad de la trama.

⁹ Jean Alexander se consagra principalmente a la exploración de los personajes en *The venture of form in the novels of Virginia Woolf* (Washington, 1974), cap. III, "Mrs. Dalloway and To the lighthouse", pp. 85-104. Este crítico ve en *La señora Dalloway* la única novela de Virginia Woolf que "se desarrolla a partir de un personaje" (p. 85). Aislando así el personaje de Clarissa, Jean Alexander puede subrayar el

Un procedimiento de la técnica narrativa de *La señora Dalloway*, menos fácil de descubrir que el anterior, merece toda nuestra atención. El narrador —al cual el lector le ha concedido gustosamente el privilegio desorbitado de conocer desde el interior los pensamientos de todos sus personajes— se provee de todos los medios para *pasar* de un flujo de conciencia a otro, haciendo que sus personajes se encuentren en los mismos lugares (las calles de Londres, el parque público), haciéndoles percibir los mismos ruidos, asistir a los mismos incidentes (el paso del coche del príncipe de Gales, el vuelo del aeroplano, etc.). De este modo, se incorpora por primera vez al mismo campo narrativo de la historia de Septimus totalmente extraña a la del círculo de Dalloway. Septimus ha oído, como Clarissa, los rumores suscitados por el incidente real (veremos luego la importancia que éste adquiere en la visión que los diversos protagonistas tienen del propio tiempo). Recurriendo al mismo procedimiento, el narrador pasa de las reflexiones de Peter sobre su amor malogrado de otro tiempo a los funestos pensamientos intercambiados por la pareja Rezia-Septimus, volviendo a meditar en el desastre de su unión. La unidad de lugar, el cara a cara sobre el mismo banco del parque, equivale a la unidad de un mismo instante sobre el que el narrador incorpora la extensión de un lapso de memoria.¹⁰

oropel entremezclado con el brillo, los compromisos con un mundo social que, para ella, nunca pierde su consistencia y su gloria. Clarissa se convierte así en un "class symbol", de quien Peter Walsh ha percibido a la vez su dureza externa y su vacío interior. Pero la relación oculta con Septimus Warren Smith cambia la perspectiva, exponiendo los peligros que supuestamente la vida de Clarissa evita: la posible destrucción de la personalidad por el juego de las relaciones humanas. Este enfoque psicológico da lugar al análisis apropiado de la gama de sentimientos de miedo y terror que explora la novela. La relación con *La náusea*, de Sartre, me parece, en este aspecto, plenamente justificada.

¹⁰ David Daiches, *The novel and the modern world* (Chicago, 1939; ed. rev., 1960, cap. x: "Virginia Woolf"), considera este procedimiento como el más avanzado del arte de ficción de Virginia Woolf; permite entretener el modo de la acción y el de la introspección; esta unión implica un "talante difuso de ensueño receptivo" (p. 189), que el lector es invitado a compartir. La propia Virginia Woolf se ha manifestado sobre este "talante", tan característico de toda su obra, en el ensayo "On modern fiction", en *The Common Reader* (1923): "La vida es un halo luminoso, una envoltura semitransparente que nos rodea desde que surgimos a la conciencia hasta el final" (citado por D. Daiches, *op. cit.*, p. 192). Daiches presenta un esquema sencillo que explica perfectamente esta técnica sutil, pero fácil de analizar. O bien nos mantenemos inmóviles en el tiempo y abarcamos con la mirada aconteci-

El procedimiento se hace creíble por el efecto de resonancia que compensa el de ruptura creado por el salto de un flujo de conciencia al otro. Acabado, y sin retorno posible, es el amor de otro tiempo de Peter; acabado, y sin porvenir posible, es también el matrimonio de la pareja Rezia-Septimus. Mediante una transición semejante, se vuelve después de Peter a Rezia, pasando por la cantilena de la vieja enferma, que canta amores marchitos: se lanza un puente entre las almas, a la vez por la continuidad de los lugares y la resonancia de un discurso interior en otro. En otra ocasión es la descripción de admirables nubes en el cielo de junio lo que permite a la narración salvar el abismo que separa el curso de los pensamientos de la joven Elizabeth, de vuelta de su libre escapada tras haber abandonado a miss Kilman, y el flujo de conciencia de Septimus, clavado en su lecho por orden de los psiquiatras. Una parada en el mismo lugar, una pausa en el mismo lapso, forman una pasarela entre dos temporalidades extrañas entre sí.

Lo que importa ahora mostrar, penetrando en la fábula sobre el tiempo a lo largo de *La señora Dalloway*, es que estos procedimientos, característicos de la configuración temporal, sirven para suscitar el compartimiento, entre el narrador y el lector, de una

mientos diversos, pero que sobrevienen simultáneamente en el espacio, o bien permanecemos inmóviles en el espacio, o mejor en un personaje erigido en "lugar" fijo y bajamos o remontamos el tiempo de la conciencia del mismo personaje. La técnica narrativa consiste así en hacer alternar la dispersión de los personajes en un mismo punto del tiempo y la dispersión de los recuerdos dentro de un mismo personaje. Véase el diagrama presentado por Daiches, *op. cit.*, pp. 204-205. Virginia Woolf se muestra, a este respecto, más preocupada que Joyce por colocar de cuando en cuando referencias precisas que guían el curso de tales alternancias. Para comparar esta técnica con *Ulises*, que presenta también en un solo día la madeja infinitamente más compleja de sus excursiones e incursiones, véase Daiches (*op. cit.*, pp. 190, 193, 198, 199), que vincula la diferencia de técnica de los dos autores a la de sus intenciones: "El propósito de Joyce era aislar la realidad de todas las actitudes humanas, un intento de eliminar completamente de la ficción el elemento normativo, con el fin de crear un mundo en sí, independiente de todos los valores del observador e incluso (en lo posible) de todos los valores en el creador. Pero V. Woolf purifica los valores, no los elimina. Su reacción de romper con las normas no es agnosticismo, sino sofisticación" (*op. cit.*, p. 199). David Daiches ha reanudado y desarrollado su interpretación de *La señora Dalloway* en *Virginia Woolf* (Norfolk, Conn., 1942; Londres, 1945, pp. 61-78; edición revisada, 1963, pp. 187-217; citamos por esta edición). Jean Guiguet, en la obra ya citada, reanuda, apoyándose principalmente en el *Diario* de Virginia Woolf, publicado en 1953, la cuestión de las relaciones entre el *Ulises* de Joyce y *La señora Dalloway* (pp. 241-245).

experiencia temporal o más bien de una gama de experiencias temporales; por lo tanto, *para refigurar en la lectura al tiempo mismo*. El cronológico está bien representado, evidentemente, en la ficción por los golpes del Big Ben y de algunas otras campanas y relojes que dan las horas. Pero lo importante no es este recuerdo de la hora, que suena al mismo tiempo para todos, sino la *relación* que los diversos protagonistas establecen con estas marcas del tiempo. Son las variaciones de esta relación, según los personajes y las ocasiones, las que constituyen la *experiencia temporal de ficción* que el relato construye con un esmero particular, para la persuasión del lector.

Los golpes del Big Ben resuenan por vez primera cuando Clarissa, camino de las tiendas de lujo, en Westminster, recuerda de nuevo el idilio roto con Peter, sin saber todavía que este último estaba de vuelta. Lo importante es lo que significan para ella, en ese momento, los golpes del Big Ben: "¡Ah! Comienza. Primero un aviso musical; luego, la hora, irrevocable. Los círculos de plomo se funden en el aire" (p. 6). Esta sola frase, repetida tres veces en el curso de la narración, recordará la identidad para todos del tiempo de los relojes. ¿Irrevocable la hora? Y, sin embargo, en esta mañana de junio lo irrevocable no agobia, da nuevo impulso a la alegría de vivir, en el frescor del nuevo momento y la espera de la brillante velada. Pero una sombra pasa: si Peter volviese, no la llamaría aún, con su tierna ironía, *the perfect hostess!* Así transcurre el tiempo interior, proyectado hacia atrás por la memoria y ansiado por la espera. *Distintio animi*: "Siempre había considerado que era muy, muy peligroso vivir, incluso un solo día" (p. 11). Extraña Clarissa: símbolo de la preocupación forjada por la vanidad del mundo, preocupada por la imagen de sí misma, que entrega a la interpretación de los demás, al acecho de su propio talante cambiante y, por encima de todo, *valientemente* prendada de la vida, pese a su precariedad y a su duplicidad; para ella canta —y cantará una vez más en el transcurso de la narración— el estribillo del *Cimbelino* de Shakespeare:

*Fear no more the heat o' the sun
Nor the furious winter's rages.*¹¹

¹¹ "No temas más el calor del sol ni las furiosas rabias invernales", p. 13 (180). Clarissa ha leído este texto al pararse ante el escaparate de una librería; constituye

Pero antes de evocar las otras incidencias de las campanadas del Big Ben es importante observar que el tiempo oficial al que los personajes se enfrentan no es sólo este tiempo de los relojes, sino también cuanto tiene de convivencia con él. Está en concordancia con él todo lo que, en la narración, evoca la historia monumental, para hablar como Nietzsche, y, en primer lugar, el admirable marco marmóreo de la capital imperial (lugar “real”, en la ficción, de todos los acontecimientos y de sus resonancias interiores). Esta historia monumental, a su vez, segrega lo que me atreveré a llamar un *tiempo monumental*, del que el cronológico no es más que la expresión audible; de este tiempo monumental derivan las figuras de Autoridad y de Poder que constituyen el contrapunto del tiempo vivo, respectivamente vivido por Clarissa y por Septimus, de ese tiempo que, por la fuerza del rigor, conducirá al último al suicidio y, por la de la altivez, impulsará a la primera a hacerle frente.¹² Pero figuras de Autoridad son, por excelencia, los horribles médicos que atormentan al infortunado Septimus, perdido en sus pensamientos suicidas, hasta el punto de empujarlo a la muerte. En efecto, ¿qué es la locura para sir William Bradshaw, esa lumbrera médica realizada por el ennoblecimiento, sino “carecer de sentido de la medida [*proportion*]” (p. 146)? “Medida, divina medida, diosa a la que sir William ofrecía sus sacrificios” (p. 150). Es este sentido de la medida, de la proporción, el que inscribe toda su vida profesional y mundana en el tiempo monumental. El narrador no ha tenido miedo en añadir a estas figuras de Autoridad, tan en consonancia con el tiempo oficial, la religión, figurada por miss Kilman, la institutriz fea, rencorosa y piadosa que arrebató a Elizabeth a su madre, antes de que la joven se le escape para recuperar su propio tiempo, con sus promesas y sus amenazas. “Pero la medida tiene una hermana no

al mismo tiempo uno de los puentes tendidos, por la técnica narrativa, entre el destino de Clarissa y el de Septimus, tan apasionado, como veremos, por Shakespeare.

¹² Figura furtiva de Autoridad: el coche, apenas entrevisto, del príncipe de Gales (y la reina, si era ella), ¿no es “el símbolo durable del Estado”? Sus funciones se recuerdan hasta en los escaparates de anticuarios: “buscando entre las ruinas del tiempo” (p. 23). Hasta el avión y su estela publicitaria con imponentes letras mayúsculas. Figuras de Autoridad, los Loes y las Ladies de las eternas “veladas” e incluso el honesto Richard Dalloway, fiel servidor del Estado.

tan sonriente, pero formidable [...]. Se llama Intolerancia [*conversion*] (p. 151).

Tiempo de los relojes, tiempo de la historia monumental, tiempo de las figuras de Autoridad: ¡Un mismo tiempo! Las horas de toda la narración hay que oírlas sonar —mejor golpear— bajo el mando de este tiempo monumental, más complejo que el simple tiempo cronológico.

El Big Ben resuena por segunda vez en el momento preciso en que Clarissa acaba de presentar a su hija a Peter:¹³ “Las campanadas del Big Ben dando la media hora sonaron entre ellos con una fuerza extraordinaria, como si un joven lleno de vigor, indiferente, brutal, balancease sus pesas hacia adelante y hacia atrás” (p. 71). No es, como la primera vez, el recuerdo de lo inexorable, sino la intromisión —“entre ellos”— de lo incongruente: “Los círculos de plomo se deshacen en el aire”, repite el narrador. ¿Para quién ha sonado, pues, la media hora? “¡Acuérdate de mi fiesta!”, grita Mrs. Dalloway a Peter, que la abandona; y éste se aleja hablando rítmicamente para sí estas palabras a los golpes del Big Ben: ¿Sólo las once y media? —piensa. Se unen las campanas de St. Margaret, amistosas, hospitalarias, como Clarissa. ¿Alegres, pues? Sólo hasta el punto en que la languidez del sonido evoca la antigua enfermedad de Clarissa y hasta el punto en que la fuerza del último golpe se convierte en tañido fúnebre de su muerte imaginada. ¡Cuántos recursos posee la ficción para seguir las sutiles variaciones entre el tiempo de la conciencia y el cronológico!

Por tercera vez, el Big Ben suena (p. 142). El narrador hace sonar las doce del mediodía a la vez para Septimus y Rezia, yendo a confiarse al doctor Holmes, del que ya hemos comentado su relación oculta con el tiempo oficial, y para Clarissa, en el momento de extender su vestido verde sobre el lecho. Para cada uno, y para nadie, “los círculos de plomo se deshacen en el aire” (*ibid.*) ¿Diremos aún que la hora es la misma para todos? Sí, desde fuera; no, desde dentro. Precisamente sólo la ficción puede explorar y llevar al lenguaje este divorcio entre las visiones del mundo y sus perspectivas inconciliables sobre el tiempo, al que *surca* el tiempo público.

¹³ “Ahí está mi Elizabeth”, dijo Peter, con todos los sobrentendidos del posesivo, que sólo encontrarán su réplica en la última aparición de Elizabeth, al reunirse con su padre, en el momento en que va a caer el telón sobre la velada de la señora Dalloway: “Y de repente se dio cuenta de que era su Elizabeth” (p. 295).

Suena la hora una vez más, la una y media, esta vez en los relojes del rico barrio comercial; para Rezia en llantos, éstos “aconsejaban la sumisión, exaltaban la autoridad, alababan a coro las incomparables ventajas del sentido de la proporción” (pp. 154-155).

El Big Ben da las tres precisamente para Richard y Clarissa. Para el primero, exultante de reconocimiento por el milagro que su matrimonio con Clarissa le parece significar: “el Big Ben comenzaba a sonar; primeramente, el aviso musical; luego, la hora, irrevocable” (p. 177). Mensaje ambiguo: ¿acentuación de la felicidad?, ¿o del tiempo perdido en vanidad? En cuanto a Clarissa, ensimismada, en medio de su salón, en la preparación de sus tarjetas de invitación, “el tañido de la campana inundó la estancia con su onda melancólica” (p. 177). Pero he ahí a Richard, ante ella, presentándole sus flores. Rosas, otra vez rosas: “¡La felicidad es esto, es esto!, pensó” (p. 180).

Cuando el Big Ben da la media hora siguiente es para subrayar la solemnidad, el milagro, el milagro de la mujer anciana entrevistada por Clarissa, allí enfrente, en el vano de su ventana, y alejándose en la profundidad de su habitación; como si las campanas de la enorme campana sumergieran a Clarissa en una zona de tranquilidad en la que ni el necio pesar del amor perseguido en otro tiempo por Peter ni la religión agobiante profesada por miss Kilman podrían penetrar. Pero dos minutos después del Big Ben suena otra campana, cuyos sonos ligeros, mensajeros de futilidad, se mezclan con las últimas ondas majestuosas de los golpes del Big Ben, que pronuncian la Ley.

El reloj da seis golpes para inscribir en el tiempo público el acto sumamente privado del suicidio de Septimus: “Un reloj sonaba una, dos, tres veces [...] ¡Qué razón tiene este reloj!, mientras que todos esos pasos, esos murmullos [...], el reloj tiene razón, como Septimus. Rezia se estaba durmiendo, el reloj seguía sonando, cuatro, cinco, seis” (p. 227). Los tres primeros golpes, como algo concreto, sólido, en el tumulto de los murmullos; los tres siguientes, como la bandera izada en honor de los muertos en el campo de batalla.

El día avanza, disparado hacia adelante por la flecha del deseo y de la espera lanzada desde el comienzo de la narración (iesta noche, la recepción ofrecida por Mrs. Dalloway!) y disparada hacia atrás por la incesante huida hacia el recuerdo, que, paradójicamente, subraya el avance inexorable del día que muere.

El narrador hace sonar por última vez la hora en el Big Ben cuando el anuncio del suicidio de Septimus arroja a Clarissa en los pensamientos contradictorios de los que se hablará más tarde, y vuelve de nuevo la misma frase: "Los círculos de plomo se deshacen en el aire". Para todos, para todas las variedades de humor, el ruido es el mismo; pero la hora no es sólo el ruido que el tiempo inexorable hace al pasar...

Por lo tanto, no hay que pararse en una oposición simplista entre tiempo de los relojes y tiempo interior, sino en la variedad de las relaciones entre la experiencia temporal concreta de los diversos personajes y el tiempo monumental. Las variaciones sobre el tema de esta relación conducen la ficción mucho más allá de la oposición abstracta evocada hace un instante y hacen de ella, para el lector, un poderoso detector de los modos infinitamente variados de *componer* entre ellos perspectivas sobre el tiempo, que la especulación sola fracasa al intentar *mediatizarlas*.

Estas variaciones constituyen aquí toda una gama de "soluciones", cuyos dos extremos están representados, de una parte, por el acuerdo íntimo con el tiempo monumental de las figuras de Autoridad, resumidas en el doctor Bradshaw, y el "terror de la historia" —con palabras de Mircea Eliade— figurado por Septimus. Las otras experiencias temporales, la de Clarissa en primer lugar y la de Peter Walsh en menor grado, se ordenan con relación a estos dos polos, con arreglo a su parentesco más o menos grande con la experiencia *princeps* que el narrador erige en punto de referencia para toda su exploración de la experiencia temporal: la experiencia de la discordancia mortal entre el tiempo íntimo y el monumental, cuyo héroe y víctima es Septimus. Hay que partir, pues, de este polo de discordancia radical.

La "vivencia" de Septimus confirma con claridad que no se abriría para él ningún abismo entre el tiempo "marcado" por el Big Ben y el horror de la historia que le conduce a la muerte, si la historia monumental, presente por doquier en Londres, y las diversas figuras de Autoridad resumidas en el poder médico no otorgasen al tiempo de los relojes el cortejo de poder que transforma el tiempo en amenaza radical. También Septimus ha visto pasar el coche principesco; ha oído los rumores de respeto de la muchedumbre, así como el paso del aeroplano publicitario, que no puede más que arrancarle lágrimas, tan horrible parece todo ante la belleza de los lugares. ¡Horror! ¡Terror! Estas dos palabras

resumen para él el antagonismo entre las dos perspectivas temporales, como entre él mismo y los demás —“esta soledad eterna” (p. 37)— y entre él mismo y la vida. Si, no obstante, estas experiencias, en último término indecibles, tienen acceso al lenguaje interior, es porque han encontrado una convivencia verbal en la lectura de Esquilo, de Dante, de Shakespeare, lectura que no le ha transmitido más que un mensaje de universal insignificancia. Al menos, aquellos libros están de su lado, como una protesta contra el tiempo monumental y toda la ciencia opresiva y represiva del poder médico. Precisamente por estar de su lado, esos libros crean una pantalla suplementaria entre él, los otros y la vida. Un pasaje de *La señora Dalloway* lo dice todo; cuando Rezia, la pequeña modista de Milán, perdida en Londres siguiendo a su marido, pronuncia: “Es tiempo...”, “la palabra ‘tiempo’ rompió su propia cáscara; vertió sobre Septimus sus tesoros, y de labios de éste cayeron, a pesar suyo —cual escamas, cual virutas de una garlopa—, duras, imperecederas palabras, que echaron a volar para posarse en sus lugares debidos en una oda inmortal al tiempo” (p. 105). El tiempo ha recobrado su grandiosidad mítica, su sombría reputación de destruir más que de engendrar. Horror del tiempo, que trae de entre los muertos el fantasma de su compañero de guerra, Evans, subiendo desde el fondo de la historia monumental —la guerra mundial— hasta el corazón de la ciudad imperial. Humor agrio del narrador: “Te diré la hora (*I will tell you the time*),¹⁴ dijo Septimus, muy despacio, adormiladamente, dirigiendo una misteriosa sonrisa al muerto vestido de gris. Y mientras Septimus seguía sentado, sonriendo, sonaron tres cuartos; las doce menos cuarto.” “¡Eso es la juventud!, pensó Peter Walsh al pasar junto a ellos” (p. 106).

En la escena del suicidio de Septimus son confrontados los dos extremos de la experiencia temporal: el doctor Bradshaw —sir

¹⁴ Virginia Woolf no ha podido olvidar los juegos de palabras de Shakespeare en *As you like it*: (Rosalind) “I pray you, what is’t o’clock?” (Orlando) “You should ask me, what time o’day; there’s no clock in the forest”. (Ros.) “Then there is no true lover in the forest; else sighing every minute and groaning every hour would detect the lazy foot of Time as well as a clock”. (Orl.) “And why not the swift foot of Time? Had not that been as proper?” (Ros.) “By no means, sir. Time travels in divers paces with divers persons. I’ll tell you Time ambles withal, who Time trots withal, who Time gallops withal, and who he stands still withal...” (acto III, escena II, versos 301ss.).

William!— ha decidido que Rezia y Septimus deben separarse para bien del enfermo: “Holmes y Bradshaw lo perseguían” (p. 223). Peor es “la naturaleza humana”, la que ha pronunciado sobre él su veredicto de culpabilidad, su condenación a muerte. En los papeles que Septimus manda quemar, y que Rezia intenta salvar, están sus “odas al tiempo” (p. 224). En lo sucesivo, su tiempo ya no tiene ninguna relación con el de los portadores del saber médico, su sentido de la medida, sus veredictos, su poder de infligir el sufrimiento. Septimus se arroja por la ventana.

Se plantea el problema de saber si, del otro lado del horror de la historia que expresa, la muerte de Septimus no la ha llenado el narrador de otra significación, que haría del tiempo lo negativo de la eternidad. En su locura, Septimus es portador de una revelación que contempla en el tiempo el obstáculo a la visión de una unidad cósmica y en la muerte el acceso a esta significación salvadora. Sin embargo, el narrador no ha querido hacer de esta revelación el “mensaje” de su relato. Al unir revelación y locura deja al lector en la duda sobre el sentido mismo de la muerte de Septimus.¹⁵ Además, como se dirá luego, el narrador confía a Clarissa la tarea de legitimar, pero sólo hasta cierto punto, este sentido redentor de la muerte de Septimus. Por lo tanto, no se debe perder

¹⁵ John Graham, *Time in the novels of Virginia Woolf*: “University of Toronto Quarterly”, vol. XVIII (1949), pp. 186-202, publicado nuevamente en *Critics on Virginia Woolf*, Jacqueline E. M. Latham, ed. por Corall Gables (Florida, University of Miami Press, 1970), pp. 28-35. Este crítico lleva más lejos la interpretación del suicidio de Septimus. Es la “complete vision” (p. 32) de Septimus la que da a Clarissa “el poder de conquistar el tiempo” (p. 32). Le dan motivo para pensar así las reflexiones de Clarissa, que evocaremos más adelante, sobre la muerte del joven. Ella comprendió intuitivamente, dice John Graham, el significado de la visión de Septimus, que él no podía comunicar más que por la muerte. Por eso, volver a su *party* simbolizará para Clarissa “la transformación del tiempo” (p. 33). Dudo en seguir esta interpretación de la muerte de Septimus hasta el final: “Con el fin de penetrar hasta el centro, como Septimus, hay que morir o enloquecer o perder de algún modo la propia humanidad para existir independientemente del tiempo” (p. 31). Por lo demás, este crítico observa con acierto que “el verdadero terror de esta visión es que ella lo destroza en cuanto criatura del mundo del tiempo”. Por lo tanto, ya no es el tiempo el que es mortal; es la eternidad la que da la muerte. Pero, ¿cómo separar esta visión completa —esta gnosis— de la locura que tiene todos los caracteres de la paranoia? Permitaseme añadir que la interpretación de las revelaciones de Septimus por John Graham permite tender un puente entre la interpretación de *La señora Dalloway* y la de *La montaña mágica* que intentaré luego, en la que el tema de la eternidad y su relación con el tiempo pasan al primer plano.

nunca de vista que lo que crea sentido es la yuxtaposición de la experiencia del tiempo en Septimus y en Clarissa.¹⁶ Tomada separadamente, la visión del mundo en Septimus expresa la agonía de un alma que no puede soportar el tiempo monumental; la relación que la muerte puede tener, además, con la eternidad intensifica esta agonía (según la interpretación de la relación de la eternidad con el tiempo que propuse anteriormente en la lectura de las *Confesiones* de san Agustín).¹⁷ Por lo tanto, es con relación a esta fisura insalvable, abierta entre el tiempo monumental del mundo y el mortal del alma, como se distribuyen y ordenan las experiencias temporales de cada uno de los otros personajes y su forma de establecer la relación entre los dos bordes de la fisura. Me limitaré a Peter Walsh y a Clarissa aunque haya mucho que decir sobre otras variaciones imaginativas citadas por el narrador.

Peter: su amor de antaño, perdido para siempre —*it was over!*—; su vida presente, en decadencia, le hacen murmurar: “la muerte del alma” (p. 88). Si no posee, para reanimarse, la confianza vital de Clarissa, tiene, para ayudarlo a sobrevivir, la levedad misma: “¡Es terrible —gritó—, terrible, terrible! Sin embargo, el sol sigue brillando, y uno se consuela, y la vida posee el arte de dar los días uno tras otro. Sin embargo... Sin embargo... Peter soltó una carcajada” (pp. 97-98). Pues si la edad no debilita las pasiones, “uno ha adquirido —¡por fin!— la capacidad que da el supremo aroma a la existencia, la capacidad de dominar la experiencia, de volverla, lentamente, hacia la luz” (p. 119).

Clarissa es evidentemente la heroína de la novela; es cierto que la narración de sus actos y discursos interiores da al tiempo narrado su delimitación; pero lo que constituye el compromiso del juego con el tiempo operado por las técnicas narrativas características de *La señora Dalloway* es, sobre todo, su experiencia temporal, valorada por la de Septimus, Peter y las figuras de Autoridad.

Su vida mundana, el trato con las figuras de Autoridad, hacen

¹⁶ Una nota de Virginia Woolf en su *Diario* pone en guardia contra una separación tajante entre locura y cordura: “Bosquejo aquí un estudio sobre la locura y el suicidio; el mundo visto por el cuerdo y el visto por el loco están uno junto al otro [...], algo parecido a eso” (*A writer's diary, op. cit.*, p. 52). La visión del loco no es descalificada por la “locura”. Lo que importa, finalmente, es su resonancia en el alma de Clarissa.

¹⁷ *Tiempo y narración*, vol. I, pp. 66-79.

que una parte de sí misma esté del lado del tiempo monumental. Esta misma noche, ¿no se comportará, en lo alto de las escaleras de recepción, como la reina que acoge a sus huéspedes en Buckingham Palace? ¿No es ella para los demás una figura de Autoridad por su actitud recta e inflexible? Vista por Peter, ¿no es un fragmento del imperio británico? ¿No la definen enteramente las palabras tierna y cruel de Peter: *the perfect hostess?*,¹⁸ y, sin embargo, el narrador quiere comunicar al lector el sentido del parentesco profundo entre ella y Septimus, al que nunca ha visto, del que ignora hasta el nombre. El mismo horror la invade; pero, a diferencia de Septimus, ella le hará frente, llevada por un indestructible amor por la vida. El mismo terror: la sola evocación de la destrucción de la vida sobre el rostro de Mrs. Bruton —¡que no la ha invitado a comer con su marido!—, basta para recordarle que “lo que ella temía era el tiempo” (p. 44). Lo que mantiene su frágil equilibrio entre el tiempo mortal y el de la resolución ante la muerte —si nos atrevemos a aplicarle esta importante categoría existencial de *Sein und Zeit*— es su amor por la vida, por la belleza percedera, por la luz cambiante, su pasión por la “gota que cae” (p. 54). De ahí su sorprendente poder para volver sobre el recuerdo, para zambullirse “en el corazón mismo del momento” (*ibid.*).

El modo con que Clarissa recibe la noticia del suicidio de este joven desconocido es la ocasión para el narrador de situar a Clarissa sobre una línea de cresta entre los dos extremos de sus variacio-

¹⁸ A. D. Moody (“Mrs. Dalloway as a comedy”, en *Critics on Virginia Woolf*, *op. cit.*, pp. 48-50) ve en la señora Dalloway la imagen viva del vivir superficial llevado por “la clase dirigente británica”, como se llama a la sociedad londinense en el libro mismo. Es cierto que encarna, al propio tiempo, la crítica de su sociedad, pero sin tener el poder de separarse de ella. Por eso, lo “cómico”, alimentado por la *ironía* feroz del narrador, prevalece hasta en la escena final de la velada, marcada por la presencia del primer ministro. Pienso que esta interpretación padece una simplificación inversa a la que hace poco veía en la muerte de Septimus, trasladada por Clarissa, el poder de transfigurar el tiempo. A mitad de camino entre la comedia y la gnosis se sitúa la fábula sobre el tiempo en *La señora Dalloway*. Como observa con acierto Jean Guiguet (*op. cit.*, p. 235), “la crítica social querida por el autor está insertada en el tema psicometafísico de la novela”. Jean Guiguet alude aquí a una observación del *Diario* de V. Woolf: “Quiero dar vida y muerte, cordura y locura, quiero criticar el sistema social y mostrarlo en acción en su máxima intensidad” (*A writer's diary*, p. 57, *cit.* p. 228). Esta primacía de la investigación psicológica sobre la crítica social la muestra perfectamente Jean O. Love en *Worlds in consciousness. Mythopoetic thought in the novels of Virginia Woolf* (Berkeley, 1970).

nes imaginativas que afectan a la experiencia temporal. Hace tiempo que se ha adivinado que Septimus es el "doble" de Clarissa;¹⁹ de alguna forma, él muere en su lugar. Ella, por su parte, salva su muerte continuando en vida.²⁰ La noticia del suicidio, comunicada en lo mejor de la fiesta, arranca, en un primer momento, este pensamiento, a la vez frívolo y cómplice, a Clarissa: "¡Oh! —pensó—, en lo mejor de mi fiesta he ahí a la muerte" (p. 279). Pero, en lo más profundo de sí misma, esta certeza insuperable: al perder la vida, este joven ha salvado el sentido más alto de la muerte: "La muerte es un reto; la muerte es un esfuerzo para unirse y los hombres sienten que el centro, misteriosamente, se les escapa, la intimidad se aleja, el encanto se desvanece; se está solo. En la muerte hay un abrazo" (p. 281). Aquí, el narrador reúne en una sola voz narrativa la suya, la de Septimus y la de Clarissa. Es la voz de Septimus la que dice, en eco a través de la de Clarissa: "La vida es intolerable; los hombres hacen la vida intolerable" (p. 281). Ella ve al doctor Bradshaw con los ojos de Septimus, como "dotado de una maldad oscura, sin sexo, sin deseo, muy cortés con las mujeres, pero capaz de cualquier fechoría increíble, cual violar vuestra alma, exactamente" (*ibid.*). Pero el tiempo de Clarissa no es el de Septimus. Su velada no terminará en desastre. Un "signo", colocado ahí una segunda vez por el narrador, ayudará a Clarissa a unir el terror y el amor por la vida en la altivez de hacer frente, este signo es el gesto de la vieja dama, desde la estancia fronterera, que corre los visillos, que se aleja de la ventana y que se dispone a acostarse "sola, tan serenamente", figura apacible, repentinamente asociada a la canción de *Cimbelino*: *Fear no more the heat of the sun...* Recordamos que esta mañana, temprano, Clarissa, al pararse ante un escaparate, había visto el libro de Shakes-

¹⁹ La expresión es de la propia Virginia Woolf en su prefacio a la edición americana de *La señora Dalloway*. Septimus "es presentado como su doble"; véase Isabel Gamble, "Clarissa Dalloway's double", en *Critics on Virginia Woolf, op. cit.*, pp. 52-55. Clarissa se convierte en el "doble" de Septimus cuando descubre que "hay un núcleo de integridad en el yo que debe permanecer intacto a toda costa" (*ibid.*, p. 55).

²⁰ Se sabe, por el prefacio escrito por Virginia Woolf, que en su primera versión Clarissa debía suicidarse. Al añadir el personaje de Septimus y al hacer que se suicidara, la autora ha permitido al narrador —a la voz narrativa que cuenta la historia al lector— trazar el destino de Mrs. Dalloway lo más cerca posible del destino del suicidado pero, prolongándolo más allá de la tentación de la muerte.

peare abierto sobre estos versos. Ella se había preguntado: “¿Qué intentaba recobrar? ¿Qué recuerdo de blanco amanecer en el campo?” (p. 12). Más tarde, durante el día, en un momento de retorno pacificado a la realidad del tiempo, Septimus debía discernir en esos mismos versos una palabra de consuelo: “Deja de temer, decía el corazón. No tenía miedo. En todo momento, la naturaleza le enviaba un mensaje gozoso, como esa mancha dorada que daba la vuelta a la pared, allí, allí, para decirle que estaba presta a revelarle [...], murmurándole al oído las palabras de Shakespeare, su sentido” (p. 212). Cuando Clarissa repite el verso, al final del libro, lo hace como lo hizo Septimus: “Con un sentimiento de paz y tranquilidad.”²¹

El libro concluye así: la muerte de Septimus, comprendida y de alguna forma compartida, da al amor instintivo que Clarissa manifiesta por la vida un tono de desafío y de resolución: “Es necesario volver, recobrar su función (*she must assemble*)” (p. 284). ¿Vanidad? ¿Arrogancia? *The perfect hostess?* Quizá. En este punto, la voz del narrador se confunde con la de Peter, que, en este último instante de la narración, se convierte para el lector en la voz más digna de confianza: “¿Qué era aquel terror?, se preguntaba Peter. ¿El arrobamiento? ¿Qué es esto que me llena de tan extraordinaria agitación? Es Clarissa, dijo. Ella estaba allí (*for there she was*)” (p. 296).

La voz dice simplemente: *For there she was*. La fuerza de esta presencia es el don del suicidado a Clarissa.²²

²¹ John Graham, en *Critics on Virginia Woolf*, *op. cit.*, pp. 32-33.

²² Es necesario, sin duda, abstenerse de dar la dimensión de un mensaje de rendición a este don de presencia. Clarissa seguirá siendo una mujer de mundo, para quien el tiempo monumental es una grandeza con la que hay que conservar el valor de negociar. En este sentido, Clarissa sigue siendo una figura de compromiso. La breve frase “*there she was*” —observa Jean Guiguet— “contiene todo y no afirma nada con precisión” (*op. cit.*, p. 240). Este juicio, un tanto severo, está justificado si se deja a Clarissa sola ante el prestigio social. Es la afinidad entre los dos destinos de Septimus y de Clarissa, en otra profundidad, la de las “cavernas” que el narrador conecta, la que rige no sólo la trama, sino también el tema psicometafísico de la novela. El tono resuelto de esta aserción resuena más fuerte que las campanadas del Big Ben y de todos los relojes, más fuerte que el terror y el éxtasis que desde el comienzo de la narración se disputan el alma de Clarissa. Si el rechazo por Septimus del tiempo monumental pareció dar nuevo impulso a la señora Dalloway hacia la vida transitoria y sus goces precarios, es porque la encaminó hacia un tiempo mortal asumido.

En resumen, ¿se puede hablar de una experiencia única en *La señora Dalloway*? No, en la medida en que los destinos de los personajes y su visión del mundo siguen estando yuxtapuestos; sí, en cuanto que la proximidad entre las "cavernas" visitadas constituye una especie de red subterránea que es la experiencia del tiempo en *La señora Dalloway*. Esta experiencia del tiempo no es ni la de Clarissa, ni la de Septimus, ni la de Peter, ni la de ninguno de los personajes: es sugerida al lector por la *resonancia* (expresión que tanto le gustaba a Bachelard tomar de E. Minkowski) *de una experiencia solitaria en otra experiencia solitaria*. Esta red, considerada en su totalidad, es la experiencia del tiempo en *La señora Dalloway*. A su vez, esta experiencia hace frente, en una relación compleja e inestable, al tiempo que monumental, nacida a su vez de todas las convivencias entre el tiempo de los relojes y las figuras de Autoridad.²³

II. LA MONTAÑA MÁGICA²⁴

Que *La montaña mágica* sea una novela sobre el tiempo es demasiado evidente para que sea preciso insistir en ello. Mucho más

²³ Sería un grave error considerar esta experiencia, por paciente que sea, como la ilustración de una filosofía constituida fuera de la novela, aunque sea la de Bergson. El tiempo monumental al que se enfrentan Septimus y Clarissa nada tiene que ver con el tiempo espacializado de Bergson. Si se puede hablar así, tiene su derecho propio y no tiene su origen en ninguna confusión entre el espacio y la duración. Por eso, la he relacionado más bien con la historia monumental según Nietzsche. En cuanto al tiempo íntimo, expresado por las excursiones del narrador a las cavernas subterráneas, posee más afinidad con la explosión del momento que con la continuidad melódica de la duración según Bergson. La misma resonancia de la hora es uno de esos momentos, calificado continuamente de otro modo por el humor presente (véase Jean Guiguet, *op. cit.*, pp. 388-392). Sea lo que fuere de las semejanzas y de las diferencias entre el tiempo de Virginia Woolf y el de Bergson, la falta principal es, en este caso, no conceder a la ficción en cuanto tal el poder de explorar modalidades de experiencia temporal que escapan a la conceptualización filosófica en virtud de su carácter aporético. Será éste un tema importante de nuestra cuarta parte.

²⁴ Thomas Mann, *Der Zauberberg*, en *Obras completas*, vol. III (Oldenburgo, 1960; trad. española, Barcelona, Plaza y Janés, 1958). Los comentarios anteriores a 1960 se refieren a una edición de 1924 (Berlín) en dos volúmenes. Cito aquí según la edición de bolsillo alemana (Fischer Taschenbuch Verlag, 1967).

difícil es precisar en qué sentido lo es. Limitémonos, para comenzar, a los rasgos más ostensibles que imponen la caracterización global de *La montaña mágica* como *novela temporal*.

En primer lugar, *la abolición del sentido de las medidas del tiempo* es el rasgo principal del modo de existir y vivir de los internos del Berghof, el sanatorio de Davos. Desde el principio hasta el final de la novela, esta anulación del tiempo cronológico es subrayada claramente por el contraste entre “los de arriba”, aclimatados a este “fuera-del-tiempo”, y “los de abajo”, los del país llano, que vagan al ritmo del calendario y de los relojes. La oposición espacial redobla y refuerza la oposición temporal.

Luego, el hilo de la historia, relativamente simple, es subrayado por algunas idas y venidas entre los de abajo y los de arriba que dramatizan el hechizo del lugar. La llegada de Hans Castorp constituye el primer acontecimiento de este tipo. Este joven ingeniero de unos treinta años viene de Hamburgo, país llano por excelencia, a visitar a su primo Joachim, en tratamiento en el Berghof desde hace ya seis meses. En principio, sólo tiene intención de permanecer tres semanas en este lugar insólito; pero el doctor Behrens, el dueño siniestro y bufón de la institución, descubre que está enfermo, y Hans Castorp se convierte a su vez en un huésped más del Berghof. La partida de Joachim, que vuelve a la vida militar, su retorno posterior al sanatorio, donde muere, la brusca partida de madame Chauchat —personaje central de la trama amorosa entremezclada con la fábula sobre el tiempo— tras el episodio decisivo de la “Noche de Walpurgis”, su vuelta inopinada al lado de Mynheer Peperkorn: todas estas llegadas y partidas constituyen otros tantos puntos de ruptura, de pruebas y de cuestionamientos en una aventura que, en lo esencial, se desarrolla en la reclusión espacial y temporal del Berghof. El propio Hans Castorp vivirá allí siete años hasta que el “acontecimiento imprevisto” de la declaración de guerra de 1914 lo arranca del hechizo de la montaña mágica; pero la irrupción de la gran historia no lo devolverá al tiempo de los de abajo más que para entregarlo a esa “fiesta de muerte” que es la guerra. Por lo tanto, el desarrollo de la narración, en su aspecto episódico, incita a ver el hilo conductor de *La montaña mágica* en la confrontación de Hans Castorp con el tiempo abolido.

Por su parte, la *técnica narrativa* empleada en la obra confirma su caracterización como “novela temporal”. El procedimiento

más visible concierne al acento puesto en la relación entre el tiempo de narración y el tiempo narrado.²⁵

La distribución en siete capítulos abarca un espacio cronológico de siete años. Pero no es proporcional la relación entre la duración del tiempo narrado por cada capítulo y el empleado en narrarlo, medido en número de páginas. El capítulo I consagra veintiuna a la "llegada". El capítulo II constituye una vuelta regresiva sobre el tiempo transcurrido hasta el momento en que se toma la decisión de emprender el viaje fatal; explicaremos más adelante su significación. El capítulo III consagra setenta y cinco páginas al primer día completo (o segundo, si se tiene en cuenta la llegada); luego bastan las ciento veinticinco páginas del capítulo IV para cubrir las tres primeras semanas, el intervalo exacto de tiempo que Hans Castorp pensaba dedicar a su visita al Berghof; los siete primeros meses exigen las doscientas veintidós páginas del capítulo V; un año y nueve meses ocupan las trescientas treinta y tres del capítulo VI; los cuatro años y medio restantes llenan las doscientas noventa y cinco del VII.²⁶ Estas relaciones numéricas son más complejas de lo que parece: por una parte, el *tiempo de narración* se acorta continuamente respecto del *tiempo narrado*; por otra, el alargamiento de los capítulos, combinado con la abreviación del relato, crea un efecto de perspectiva esencial para la comunicación de la experiencia principal, el debate interior del héroe con la pérdida del sentido del tiempo. Este efecto de perspectiva requiere, para percatarse de él, una lectura acumulativa, que permite que la totalidad de la obra esté presente en cada uno de sus desarrollos. En realidad, y en razón de la extensión de la obra, sólo una segunda lectura puede restituir esta perspectiva.

Las consideraciones sobre la extensión del relato nos llevan a evocar un último argumento en favor de la interpretación de *La montaña mágica* como "novela temporal". Y este argumento es en cierto sentido el más decisivo. Pero nos arroja de lleno, al mismo tiempo, en las perplejidades que asaltan al lector desde el momento en que se pregunta en qué aspecto y a qué precio es esto una "novela temporal". En efecto, el apoyo debe buscarse en las

²⁵ Sobre esta relación, véase Hermann J. Weigand, *The magic mountain* (1a. ed., 1933; 2a. ed., sin cambios, 1964).

²⁶ Las cifras correspondientes en la traducción española son: cap. I, 16 pp.; cap. III, 55 pp.; cap. IV, 89 pp.; cap. V, 165 pp.; cap. VI, 191 pp.; cap. VII, 161 pp.

propias declaraciones del autor, que se ha arrogado el privilegio, en sí indiscutible y frecuentemente asumido por los novelistas del pasado, de intervenir en su narración. No se puede ignorar esto, ya que estas intrusiones contribuyen a lo largo de la redacción a poner de relieve y a representar la *voz narrativa* dentro de la obra. Por otra parte, sólo por este motivo sacamos argumento de las intervenciones del autor, decididos como estamos a ignorar las informaciones de carácter autobiográfico y psicográfico relativas a Thomas Mann, que estas irrupciones fomentan. No es que niegue que el narrador encontrado en el relato sea el propio autor, Thomas Mann. Nos basta con que el autor, exterior a la obra y hoy muerto, se haya transformado en voz narrativa audible aún ahora en su obra. La voz narrativa que interpela continuamente al lector y diserta sobre su héroe forma parte realmente del desarrollo del texto. Al mismo tiempo, esta voz, distinta de la narración propiamente dicha y superpuesta a la historia narrada, tiene un derecho indiscutible a ser escuchada —con las reservas que luego indicaremos— cuando intenta caracterizar la narración como una “novela temporal”.

Su primera intervención se escucha en el proemio (el “designio”), con el que se inicia la narración. No es exactamente una introducción, pero introduce la voz narrativa en el propio corazón del texto. El problema que plantea ese proemio es precisamente el de la relación entre el *tiempo de narración* y el *tiempo narrado*. El problema entraña dos aspectos. Comienzo por el segundo, el debate que ya nos es familiar desde nuestro estudio de los juegos con el tiempo.²⁷ Aquí, el problema es el de la duración de la lectura. Y la respuesta a este problema nos sustrae de entrada al tiempo cronológico: “El interés de una historia o el tedio que nos causa, ¿han dependido alguna vez del espacio y del tiempo que ha exigido?” (pp. 5-6). La simple evocación del posible tedio sugiere una analogía entre el tiempo de la escritura y el de la experiencia proyectada por la narración. Hasta la llegada del número siete —siete días, siete meses, siete años— no se estrecha esta relación entre el tiempo de lectura —considerado como coextensivo con el tiempo de escritura— y el tiempo narrado, con la nota de ironía vinculada a la elección del número siete, cargado de simbolismo hermético: “Después de todo, ¡Dios mío!, quizá no sean

²⁷ Véase *supra*, cap. 3, 2.

exactamente siete años" (*ibid.*) los empleados por el narrador y el lector en contar la historia...

Detrás de esta respuesta dilatoria se perfila ya el problema de la pertinencia de las medidas del tiempo en la experiencia del héroe.²⁸ Pero más decisiva para nuestro propósito es la enigmática observación que precede a estas alusiones: hablando del tiempo narrado, el proemio declara que la historia que se va a leer debe narrarse absolutamente "bajo la forma del pasado más alejado" (p. 5). Ahora bien: que las historias se narren en el pasado constituye ya en sí un problema, sobre el que volveremos en nuestro capítulo último; que, además, el pasado narrado deba ser "lo más alejado" plantea un enigma específico, perdiendo la antigüedad su carácter cronológico: "En realidad, [la historia] no debe al tiempo su carácter de antigüedad" (*ibid.*). ¿Qué lo impone, entonces? El irónico narrador nos da una respuesta ambigua: la antigüedad, en este caso, se desdobra en una antigüedad datada, pero pasada para nosotros, la del mundo de antes de la primera guerra mundial, y una antigüedad sin edad, la de la leyenda.²⁹ Esta primera alusión no deja de repercutir en el problema de la experiencia del tiempo producida por la historia narrada: "Tenemos intención de hacer alusión al mismo tiempo a la doble naturaleza, problemática y singular, de este acontecimiento misterioso." ¿Qué doble naturaleza? Precisamente, la que, a través de toda novela, enfrentará el tiempo del calendario y de los relojes con el tiempo despojado progresivamente de cualquier carácter mensurable e incluso de cualquier interés por la medida.

A simple vista, el problema planteado por esta doble naturaleza del tiempo se asemeja al planteado por *La señora Dalloway*: es-

²⁸ El narrador volverá sobre este tema del tiempo de lectura en varias intervenciones. Así, en el episodio decisivo "sopa de eternidad" (p. 145). Al comienzo del capítulo VII se pregunta precisamente si se puede narrar el tiempo (p. 365); si no se puede narrar el tiempo —declara el autor—, al menos se supone "que se pretende evocar en una narración" (p. 750). La expresión "novela temporal" adquiere entonces su doble sentido de novela que se despliega en el tiempo, y a la vez exige tiempo para ser narrada, y de novela sobre el tiempo; el narrador vuelve con insistencia a esta misma ambigüedad (II, p. 327) en uno de los episodios "Mynheer Peeperkorn" y al comienzo del "gran embrutecimiento" (p. 661).

²⁹ Esta ambigüedad calculada tiene valor de advertencia: *La montaña mágica* no será sólo la historia simbólica que va de la enfermedad a la muerte de la Europa culta, antes del golpe de 1914; tampoco será sólo la narración de una búsqueda espiritual. Entre el simbolismo sociológico y el hermético no hace falta escoger.

quemáticamente, la exploración de las relaciones conflictivas entre el tiempo interior y el cronológico, ampliada a las dimensiones del tiempo monumental. La diferencia es, en realidad, considerable. En *La montaña mágica* son constelaciones totalmente diferentes las que gravitan alrededor de dos polos, hasta el punto de hacernos dudar de que *La montaña mágica* sea sólo una "novela temporal" o incluso que sea principalmente eso. Por lo tanto, ahora debemos oír un alegato de sentido contrario.

En primer lugar, la línea que separa a "los de arriba" de "los de abajo" separa al mismo tiempo del mundo cotidiano —el mundo de la vida, de la salud y de la acción— el de la enfermedad, incluidos los médicos, tanto al fisiólogo como al psiquiatra charlatán. Hans Castorp se adentra en un universo en el que el reino de la enfermedad y de la muerte ya está instituido; quien quiera que se adentre en él se convierte en un condenado a muerte; si uno abandona ese mundo, como Joachim, vuelve a él para morir; la magia, el hechizo de la montaña mágica es el hechizo de la enfermedad, de la pulsión de muerte. El propio amor es cautivo de este embrujo. En el Berghof, la sensualidad y la podredumbre se rozan. Un pacto secreto une el amor y la muerte. Eso es también, y quizá sobre todo, la magia de ese lugar fuera del espacio y del tiempo. La pasión de Castorp por madame Chauchat es dominada totalmente por esta fusión entre el atractivo sensual y la fascinación por la descomposición y la muerte. Madame Chauchat está ya allí cuando llega Castorp; ella forma parte, si se puede hablar así, de la institución de la enfermedad; su marcha súbita y su vuelta inopinada, flanqueada por el flamante Mynheer Peperkorn —quien se suicidará en el Berghof—, constituyen las peripecias principales, en el sentido aristotélico del término.

La montaña mágica no es, pues, sólo una fábula sobre el tiempo. El problema es más bien saber cómo la misma novela puede ser a la vez la *novela del tiempo* y la *de la enfermedad mortal*. ¿Debe interpretarse la descomposición del tiempo como una prerrogativa del mundo de la enfermedad, o esta última constituye una especie de situación límite para una experiencia insólita del tiempo? En la primera hipótesis, *La montaña mágica* es la novela de la enfermedad; en la segunda, la novela de la enfermedad es, prioritariamente, una "novela temporal".

A esta primera alternativa aparente se añade otra nueva. En efecto, el problema se complica por la presencia, en el desarrollo

de la novela, de un tercer componente junto a la supresión del tiempo y la fascinación por la enfermedad: el del *destino de la cultura europea*. Al dar una extensión tan considerable a las conversaciones, a las discusiones y a las controversias que tienen este destino como tema, al crear personajes modelados con tanta precisión como Settembrini, el letrado italiano, portavoz parlanchín de la filosofía ilustrada, y Naphta, el jesuita de origen judío, crítico perverso de la ideología burguesa, el autor ha hecho de su novela un vasto apólogo de la decadencia de la cultura europea, en el que la fascinación por la muerte en el recinto del Berghof simboliza además —como hubiera dicho Leibniz— la tentación del nihilismo. El amor mismo se transfigura por el debate sobre la cultura en una grandeza transindividual, sobre la que uno se pregunta si no ha agotado los recursos salvadores del propio amor.

¿Cómo, pues, la misma novela puede ser una *novela del tiempo, de la enfermedad y de la cultura*? El tema de la relación con el tiempo, que en un principio parecía preeminente y que luego pareció dejar paso al de la relación con la enfermedad, ¿no retrocede un peldaño suplementario si el destino de la cultura europea se convierte en el tema principal?

Parece que Mann ha resuelto el problema incorporando estas tres grandezas —tiempo, enfermedad y cultura— a la experiencia singular —en todos los sentidos de la palabra— del personaje central, Hans Castorp. De este modo, Mann ha compuesto una obra emparentada con la gran tradición alemana de la “novela educativa”, ilustrada un siglo más tarde por Goethe en el famoso *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Así, el tema de la novela es la instrucción, la formación, la educación de un joven “sencillo”, pero “curioso” y “emprendedor” (todas estas expresiones pertenecen a la voz narrativa). Desde el momento en que la novela se lee como la historia de un aprendizaje espiritual, centrado en el personaje de Hans Castorp, el verdadero problema consiste en saber cómo la técnica narrativa ha logrado integrar entre sí la experiencia del tiempo, la enfermedad mortal y el gran debate sobre el destino de la cultura.

Con respecto a la primera alternativa evocada —*novela del tiempo o novela de la enfermedad*?—, la técnica narrativa consiste en *eleva*r al nivel de una experiencia de pensamiento, cuyas transformaciones se estudiarán más adelante, la doble confrontación con la supresión del tiempo y la fascinación por la podredumbre.

La *destemporalización* y la corrupción se transforman, por arte de la narración, en el objeto indiviso de la fascinación y de la especulación del héroe. Sólo la ficción podía crear las condiciones insólitas requeridas por esta experiencia temporal, también insólita, haciendo conspirar la supresión del tiempo y la atracción de la muerte. Así, aun antes de tomar en cuenta el debate sobre el destino de la cultura, la historia de un aprendizaje espiritual une ya la “novela temporal” a la novela de la enfermedad en el marco de una “novela educativa”.

La segunda alternativa —¿destino de un héroe, incluso de un anti-héroe, o destino de la cultura europea?— se resuelve por los mismos medios. Al hacer de Settembrini y de Naphta los “preceptores” de Hans Castorp, Mann ha integrado el gran debate europeo en la historia singular de una educación sentimental. Las discusiones interminables con los portavoces del humanismo optimista y de un nihilismo teñido de catolicismo *comunistoide* son elevadas al rango de objetos de fascinación y de especulación con la misma razón que la muerte y el tiempo.

La “novela educativa”, en cuyo marco es situada de nuevo la “novela temporal”, bien merece su nombre no porque el destino de la cultura sea su tema, sino porque este debate transindividual es miniaturizado de algún modo —si se nos permite hablar así de una novela de más de mil páginas!—, en una “novela educativa” centrada en Hans Castorp. Así, entre estas tres grandezas —tiempo, muerte y cultura—, se producen diversos intercambios: el destino de la cultura se convierte en un aspecto del debate entre el amor y la muerte; en cambio, las decepciones de un amor en el que la sensualidad roza la corrupción se transforman en “preceptores”, a imagen de los educadores por la palabra, en la búsqueda espiritual del héroe.

¿Significa esto que, en esta arquitectura compleja, la “novela temporal” se convierte en un simple aspecto de la “novela educativa”, en pie de igualdad con la novela de la enfermedad y la de la decadencia europea? La “novela temporal” conserva, a mi entender, un privilegio imborrable que sólo aparece si se plantea la cuestión más difícil de todas: la de la naturaleza verdadera del aprendizaje espiritual, cuya historia la constituye esta novela. Thomas Mann ha querido hacer de las investigaciones del héroe sobre el tiempo la *piedra de toque* de todas las demás investigaciones sobre la enfermedad y la muerte, sobre el amor, la vida y la

cultura. El tiempo se compara, en cierto momento de la historia, del que hablaremos más adelante, a ese termómetro sin graduación que se da a los enfermos que engañan; reviste entonces la significación —en un sentido semimítico, semiirónico— de una “hermana muda”. “Hermana muda” de la atracción por la muerte, del amor cómplice de la corrupción y de la preocupación por la gran historia. La “novela temporal” —se podría afirmar— es la “hermana muda” de la epopeya de la muerte y de la tragedia de la cultura.

Entrelazadas así en la experiencia del tiempo, todas las cuestiones planteadas por el aprendizaje del héroe, en los múltiples percances entre los que se distribuye la novela, se resumen en uno solo: ¿Ha aprendido algo el héroe en el Berghof? ¿Es un héroe, como algunos han dicho, o un antihéroe? ¿O su aprendizaje es más bien de una naturaleza más sutil, que rompe con la tradición de la “novela educativa”?

Aquí vuelven con fuerza las dudas suscitadas por la *ironía* del narrador. Hemos situado el lugar privilegiado de esta ironía en la relación de distancia establecida entre la voz narrativa, puesta en escena con ostentación, insistencia y obstinación, y el conjunto de la historia narrada, en cuyo transcurso esta voz narrativa interviene constantemente. El narrador se hace el observador socarrón de la historia que cuenta. En una primera aproximación, esta distancia crítica parece minar la credibilidad del narrador y hacer problemática cualquier respuesta a la pregunta de saber si el héroe ha aprendido algo en el Berghof sobre el tiempo, la vida y la muerte, el amor y la cultura. Pero, en una reflexión posterior, nos surge la sospecha de que esta relación de distancia entre la voz narrativa y la narración podría constituir la clave hermenéutica del problema planteado por la propia novela. *¿No estaría el héroe, en cuanto a su debate con el tiempo, en la misma relación que el narrador respecto de la historia que cuenta: una relación de distancia irónica?* Ni vencido por el universo mórbido ni vencedor goetheano en un triunfo por la acción, ¿no sería él una víctima cuyo crecimiento acontece en la dimensión de la lucidez, del poder reflexivo? Es necesario poner a prueba precisamente esta hipótesis de lectura con un segundo recorrido a través de los siete capítulos de *La montaña mágica*.³⁰

³⁰ Una evaluación positiva del aprendizaje del héroe fue propuesta en 1933

La novela comienza así: "Un modesto joven se dirigía, en pleno verano, desde Hamburgo, su ciudad natal, a Davos-Platz, en el cantón de los Grisones. Iba de visita por tres semanas" (p. 7). La "novela temporal" es presentada por la simple mención de las

por Hermann J. Weigand en la obra citada. Weigand fue el primero en caracterizar *La montaña mágica* como "novela pedagógica"; pero ve en esta "novela de desarrollo personal" (p. 4) "una búsqueda de formación que trasciende todo propósito específico práctico" (*ibid.*), en la que el acento principal se pone en la *integración* progresiva de una experiencia total, de la que surge una actitud afirmativa respecto de la vida en su conjunto. Hasta las crisis importantes relacionadas en la primera parte (la tentación de huir, la llamada del doctor Behrens, que hará de Hans un huésped del Berghof, la noche de Walpurgis) presentan al héroe siempre capacitado para la elección y la "elevación". Es cierto que el autor reconoce gustosamente que el fin de la primera parte marca el punto culminante de la simpatía por la muerte: para él, *La montaña mágica* es "el poema de la enfermedad" (p. 39). Pero la segunda parte marcaría la subordinación de la fascinación por la muerte a la fascinación por la vida (p. 49). Lo atestigua el episodio "Nieve": "Clímax espiritual de claridad que señala la cima de su capacidad para alcanzar los polos de la experiencia cósmica [...], el recurso que le permite sublimar, en última instancia, incluso su pasión por Clawdia en esa amistad interesada." En la sesión de espiritismo, G. Weigand ve que la experiencia del héroe raya en el misticismo (el último capítulo del libro de Weigand está consagrado expresamente al misticismo); pero, según el autor, la sesión de ocultismo no hace nunca que Hans Castorp pierda el control de su voluntad de vivir; además la exploración de lo desconocido, de lo prohibido llega a revelar "la actitud esencial de Thomas Mann ante el pecado" (p. 154); éste es el lado "ruso", el lado Clawdia, de Castorp. De ella aprende que no existe curiosidad sin alguna perversidad. Sin embargo, el problema estriba en saber si el héroe ha *integrado*, como pretende Weigand, este caos de experiencias, "síntesis es el principio que gobierna todo el esquema de *La montaña mágica* desde el principio hasta el fin" (p. 157). El lector encontrará en la obra *Thomas Mann*, de Hans Meyer (Francfort, 1980), una apreciación más negativa del aprendizaje de Hans Castorp en el Berghof. Hans Meyer, silenciando la "novela temporal" subraya realmente "la epopeya de la vida y de la muerte" (p. 114). El reto de la educación del héroe es ciertamente el establecimiento de una nueva relación, con la enfermedad, con la muerte, con la decadencia, en cuanto *Faktum* de la vida, relación que contrasta con la nostalgia de la muerte, recibida de Novalis, que domina como dueña y señora en *Muerte en Venecia*, la obra de Thomas Mann que precede precisamente a *La montaña mágica*. El propio Thomas Mann lo atestigua en su discurso de Lübeck: "Lo que me propuse fue una historia grotesca, en la que la fascinación a través de la muerte, propia de la novela veneciana, degenerará hasta lo cómico: algo así como un juego satírico, es decir, *Muerte en Venecia*" (p. 116). Según Hans Meyer el tono irónico adoptado por esta novela pedagógica establece un segundo contraste no sólo con la herencia romántica, sino también con la novela educativa de tipo goethiano: en lugar de un desarrollo continuo del héroe, *La montaña mágica* describiría un héroe esencialmente *pasivo* (p. 122), receptivo al

tres semanas.³¹ Pero hay más: en la segunda lectura, la voz narrativa se reconoce en la primera caracterización del héroe como un “modesto” joven, que tendrá su eco en las últimas líneas de la novela, donde el narrador interpela sin disimulo a su héroe: “Las aventuras de la carne y del espíritu que han elevado tu simplicidad te han permitido vencer con el espíritu lo que no podrás, sin duda, superar con la carne” (p. 757). Además, la ironía de esta voz se disimula en la afirmación: “Iba de visita por tres semanas.” En una segunda lectura, estas tres semanas contrastarán con los siete años pasados en el Berghof. Así, en este inocente comienzo está sobrentendida una cuestión: ¿Qué ocurrirá de la sencillez de este joven cuando la aventura que él mismo ha puesto en marcha haga añicos su proyecto? Sabemos que la duración de su permanencia será el resorte dramático de toda la narración.

En este brevísimo capítulo primero, el narrador se sirve por vez primera de la relación con el espacio para significar la relación con el tiempo; el alejamiento del país natal actúa como el ol-

máximo, pero siempre a igual distancia, en el “medio” como la propia Alemania desgarrada entre el humanismo y el antihumanismo, entre la ideología del progreso y la de la decadencia. La única cosa que el héroe puede haber aprendido es a “despreocuparse” (p. 127) de todas las impresiones, charlas, conversaciones que le vienen encima. De ello se desprende que debe hacerse hincapié lo mismo sobre la influencia pedagógica ejercida por los otros protagonistas —Settembrini, Naphta, madame Chauchat y Peperkorn— si se quiere valorar con precisión el amplio fresco social que sitúa *La montaña mágica* no lejos de Balzac, al tiempo que la aleja de Goethe y, con mayor razón, de Novalis. Es cierto que Hans Meyer no ignora la oposición entre el tiempo de abajo y el de arriba; incluso la compara expresamente con la oposición que hace Bergson entre el plano de la acción y el del sueño. Pero, en lo que concierne a Hans Castorp, sostiene que, entre los parásitos burgueses del sanatorio, todos condenados a muerte, Hans Castorp no podía aprender nada, porque allí no había nada que aprender (p. 137). Es aquí donde mi interpretación difiere de la de Hans Meyer sin llegar a la de Hermann Weigand. Lo que había que aprender en el sanatorio es una nueva relación con el tiempo y con su desaparición, cuyo modelo se encuentra en la relación irónica del narrador con su propia narración. A este respecto, encuentro un apoyo en el notable estudio que Hans Meyer consagra al paso de la ironía a la parodia en Thomas Mann (*op. cit.*, pp. 171-183).

³¹ Richard Thieberger, en *Der Begriff der Zeit bei Thomas Mann, von “Zauberberg” zum “Joseph”* (Baden-Baden, 1962). En “Aspectos del tiempo en *La montaña mágica*”, pp. 25-65, intenta reunir todas las consideraciones sobre el tiempo que ocurren bien en las conversaciones o en los pensamientos (con otras palabras: el discurso interior) atribuidos a los personajes de la narración, ya en el comentario del narrador. Le debo la elección de las anotaciones más típicas.

vido: "El tiempo, según se dice, es Leteo, diosa o fuente del olvido. Pero el aire de la lejanía es un brebaje semejante, y si su efecto es menos radical, es, en cambio, más rápido" (p. 8). Con su llegada al Berghof, Hans Castorp trae la visión del tiempo de abajo. Las primeras discusiones entre Hans y su primo Joachim, aclimatado ya al tiempo de arriba, llevan al primer plano la discordancia entre las dos maneras de existir y de vivir. Hans y Joachim no hablan el mismo lenguaje sobre el tiempo: Joachim ha perdido ya la precisión de la medida: "Tres meses son para ellos como un día [...] Aquí, las concepciones cambian" (p. 11). Así se crea una espera en el lector; la conversación no servirá sólo, como aquí, de simple procedimiento para mostrar, en el plano del lenguaje, la diferencia entre diversas maneras de concebir y de experimentar el tiempo: será el medio privilegiado del aprendizaje del héroe.³² El segundo día, completo, narrado en el capítulo III, está hecho de acontecimientos menudos que se atropellan; las comidas parecen sucederse sin cesar; se descubre una población heteróclita en un breve lapso, pero que parece a la vez bien empleado y, sobre todo, distribuido con exactitud por los paseos, las sesiones del termómetro, los momentos de reposo.

Las conversaciones con Joachim, luego con el primer preceptor, Settembrini, puesto en escena sin tardanza por el narrador, agravan los malentendidos de lenguaje ya iniciados el día ante-

³² El capítulo II realiza una inmersión en el pasado. Esta vuelta regresiva —por lo demás, habitual en la novela del siglo XIX y comienzos del XX— no es extraña a la construcción del efecto de perspectiva del que hemos hablado antes. El capítulo presenta las "vivencias originales", para hablar como Weigand (*op. cit.*, pp. 25-39), que van a guiar secretamente el crecimiento espiritual que disminuye a la vez el interés por el tiempo medido: sentido de la continuidad de las generaciones, simbolizada por la transmisión del aguamanil bautismal; doble sentido de la muerte, a la vez sagrada e indecente, experimentando por vez primera ante el despojo mortal del abuelo; sentido irreprimible de la libertad, figurada por el gusto del riesgo y de la aventura; vertiente erótica, evocada sutilmente por el episodio del lapicero entregado a Pribislav Hippe, ese mismo lapicero que, en la "noche de Walpurgis", Clawdia pedirá a Hans que se lo devuelva. Además de que estas vivencias originales encubren las energías tenaces que harán de la experiencia negativa del tiempo una experiencia de "elevación" interior, su recuerdo *tras* la escena de la "llegada" y *antes* de la narración agitada del primer día, tiene como objetivo preciso encauzar la experiencia principal de la desaparición del tiempo; era necesario haber dado al tiempo esta antigüedad, esta densidad para dar la medida de la pérdida experimentada, precisamente cuando las medidas del tiempo se desvanecen.

rior: el de la "llegada". Hans Castorp se extraña de su proximidad con Joachim.³³ En su primer encuentro con Settembrini defiende sus "tres semanas".³⁴ Pero la discusión con él adquiere desde el comienzo otro cariz distinto de las conversaciones con Joachim; el malentendido es, de entrada, el comienzo de una investigación, de una búsqueda; Settembrini tiene razón: "También la curiosidad forma parte de nuestros privilegios" (p. 63). El apartado que lleva el título *Gedankenschärfe* —"lucidez"— introduce el malestar de una especulación que el arte del relato intentará narrativizar incansablemente. En la escena del termómetro, la seguridad de Hans se desmorona, pero no su vigilancia; ¿no se toma la temperatura a horas *fijas* y durante *siete* (¡sietel!) minutos?³⁵ Hans se aferra a la planificación de lo que podría llamarse el *tiempo clínico*; pero es precisamente lo que perturba el tiempo. Al menos, Hans da el primer paso en el orden de la lucidez, al disociar el tiempo, tal como se manifiesta al "sentimiento", del tiempo medido por el movimiento de la aguja que recorre la esfera (p. 69). Pequeños descubrimientos sin duda, pero que no hay que dejar de sumar al haber de la lucidez,³⁶ aunque la perplejidad prevalezca con mucho.³⁷

³³ "—Recientemente, hace poco más o menos ocho semanas... —Entonces, no digas recientemente, interrumpió Hans Castorp, que escuchaba con frialdad. —¿Cómo? ¿Por qué no recientemente? ¡Qué metodoso eres! Te he dicho esa cifra al azar. Hace, pues algún tiempo..." (p. 57).

³⁴ "O Dio! ¡Tres semanas! ¿Lo ha oído usted, teniente? ¿No es, acaso, un poco impertinente decir: vengo para pasar tres semanas y luego me marcho? Nosotros no conocemos aquí esa medida de tiempo que se llama semana; permítame, señor, que le dé esta lección. Nuestra unidad más pequeña es el mes. Contamos largamente (*im grassen Stil*); es éste un privilegio de las sombras" (p. 63).

³⁵ El propio Joachim, debido al adelanto que tiene sobre Hans, es una buena ayuda para agudizar la perplejidad de su primo: "Sí, cuando se vigila el tiempo, éste pasa muy lentamente. Me gusta tomar la temperatura cuatro veces por día, porque en ese momento uno se da verdaderamente cuenta de lo que es, en realidad, un minuto y también siete minutos, mientras que de los siete días de la semana no se hace aquí ningún caso; esto es lo que resulta espantoso" (p. 70). El narrador continúa: "No acostumbraba a filosofar, pero en aquel momento sentía necesidad de hacerlo" (p. 71).

³⁶ "Tengo hoy una gran lucidez. Por lo tanto, ¿qué es el tiempo?, preguntó Hans Castorp" (p. 71). Es divertido seguir a nuestro héroe parodiando a Agustín, al que se supone que ignora. Pero seguramente ino el narrador!

³⁷ "Se me ocurre todavía una serie de ideas sobre el tiempo; puedo asegurarte que es una cosa muy compleja" (p. 72). "¡Dios mío! No nos hallamos más que en

No carece de importancia, para la educación de nuestro héroe, que le sea dada en *sueños* la primera y repentina iluminación sobre lo que puede ser realmente el tiempo. ¿Cómo se anuncia el propio tiempo? Como “una hermana muda, sencillamente una columna de mercurio sin cifras para los que querían engañar” (p. 98). La escena del termómetro es reanudada y abolida a la vez: las cifras han desaparecido del termómetro; el tiempo normal ha desaparecido, como sobre un reloj que ya no señalase la hora. Por su tonalidad “de alegría desbordante y de esperanza” (p. 96), los dos sueños citados pertenecen a la serie de los “momentos felices” —para hablar como Proust— que jalonarán la búsqueda y sobre los cuales las últimas líneas de la novela llamarán la atención en una segunda lectura: “Hubo instantes en que, en los sueños que gobernabas (*ahnungsvoll und regierungsweise*), surgió para ti un sueño de amor, fruto de la muerte y de la lujuria del cuerpo” (p. 756). Es cierto que este sueño no es aún de aquellos que el héroe puede afirmar que ha “gobernado”. Al menos, subraya una curiosidad que, por ser cautiva de la atracción erótica ejercida por Clawdia Chauchat, es bastante fuerte para hacerlo resistir al consejo, que le prodiga Settembrini, de volver a marcharse: “De pronto se había puesto a hablar con mucho calor...” (p. 93).

La erosión del sentido del tiempo y de su lenguaje apropiado prosigue en el gran capítulo IV, que abarca las tres semanas que Hans Castorp pensaba pasar como simple visitante en el Berghof. La confusión de las estaciones concurre a la interferencia de las señales características del tiempo, mientras se entablan las interminables discusiones político-culturales con Settembrini (todavía no se ha presentado a Naphta). Para una primera lectura, estas interminables discusiones tienden a hacer perder de vista el hilo de la experiencia temporal del héroe y a sacar la “novela educati-

el primer día. Tengo la completa impresión de que me encuentro aquí desde hace tiempo, desde hace mucho tiempo... —No comiences a divagar sobre el tiempo, dijo Joachim. Ya me mareaste bastante esta mañana con el mismo asunto. —No, estate tranquilo, lo he olvidado todo, respondió Hans Castorp. Por otra parte, no tengo la cabeza muy lúcida en este momento” (p. 88). “Sin embargo experimento la impresión de no hallarme aquí desde hace un día solamente, sino desde hace mucho tiempo, exactamente lo mismo que si me hubiese vuelto más viejo y más inteligente [...]. Sí, ésa es mi impresión. —¿Más inteligente también?, dijo Settembrini...” (p. 91).

va" de los límites de la "novela temporal". Para una segunda lectura, parece claro que la función asignada a un "excurso-digresión sobre el tiempo" (pp. 108-112) es reinsertar el gran debate sobre el destino de la cultura europea en la historia del aprendizaje perseguido por el héroe y garantizar así el equilibrio entre "novela temporal" y "novela educativa". Una palabra sirve de pilar en este delicado ajuste, como es la obra del narrador único:³⁸ la "aclimatación" (*diesem Sicheinleben an fremden Ort*) (p. 110), como fenómeno a la vez cultural y temporal. La digresión parte de ahí para convertirse en reflexión del propio narrador sobre la monotonía y el aburrimiento: no es verdad —se dice— que esas impresiones frenen el curso del tiempo. Al contrario: "El vacío y la monotonía alargan, sin duda, algunas veces el instante o la hora y los hacen fastidiosos, pero abrevian y aceleran, hasta reducirlos a la nada, las mayores cantidades de tiempo" (p. 110). Este doble efecto de abreviación y alargamiento quita cualquier univocidad a la idea de duración del tiempo y no permite más que una respuesta a la pregunta "¿desde cuánto tiempo hace?": "Desde hace mucho tiempo" (p. 112).

El tono general del "excurso-digresión" es más bien el de una puesta en guardia: "En el fondo, constituye una aventura singular esa aclimatación en un lugar extranjero, esa adaptación y esa transformación, a veces penosas, que se sufren en cierta manera por sí mismas y con la intención decidida de renunciar a ellas cuando haya terminado, retornando a nuestro estado anterior" (p. 110). Desde el instante en que se trata de una cosa distinta de una interrupción, de un intermedio en el transcurso principal de la vida, lo que una monotonía demasiado tiempo ininterrumpida amenaza con echar a perder es la conciencia misma de la duración, "conciencia, a su vez, tan estrechamente emparentada y unida al sentimiento de la vida, que una no puede debilitarse sin que la otra sufra y se debilite a su vez" (p. 110). La expresión "sentimiento de la vida" (*Lebensgefühl*) no está, sin duda, desprovista de cierta ironía. Sin embargo, al atribuir sentimientos análogos a su héroe, manifiesta el narrador que el héroe sólo avanza unos pasos delante, respecto de él, en el camino de la lucidez.³⁹ La curio-

³⁸ El narrador, interviniendo sin rubor, declara: "Hemos intercalado estas anotaciones porque el joven Hans Castorp tenía pensamientos análogos" (p. 111).

³⁹ "Hans Castorp tenía que aprender a cada paso, observar desde más cerca las

sidad del héroe no decrece nunca, aunque a veces piense que sería bueno “escapar del círculo mágico del Berghof para respirar profundamente el aire libre” (p. 124).

A la supresión del tiempo, cuya víctima medio lúcida es el héroe, concurre también el episodio de la aparición, en un estado de sueño despierto, de Pribislav Hippe, el colegial del lápiz, cuyos ojos y mirada se convierten en los de Clawdia Chauchat. Gracias al carácter emblemático de este *leitmotiv* del lápiz prestado y devuelto⁴⁰ (que proporcionará al narrador un fin enigmático al episodio de la “Noche de Walpurgis”, del que hablaremos más adelante). Este episodio, que Thieberger llama de modo apropiado “*intermezzo* soñado”, hace subir a la superficie la profundidad de un tiempo acumulativo, ya sondeado por la mirada retrospectiva del capítulo II, profundidad que confiere, a su vez, al instante presente una suerte de duración infinita (p. 129). Sobre esta profundidad se edificará luego la serie de sueños de eternidad.

Incluso antes de haberse pasado las tres semanas previstas, para Hans se ha debilitado “la reviviscencia de su sentido de la duración”; sin embargo, los días que vuelan se estiran “en una espera renovada sin cesar” (p. 150); la atracción de Clawdia y la perspectiva de la partida proporcionan al tiempo movimiento y tensión.⁴¹ Pero, en resumidas cuentas, cuando está a la vista el final de las tres semanas, Hans Castorp ya es cautivo de las mismas ideas por las que Joachim lo había acogido: “Tres semanas aquí habfan sido poca cosa o nada. ¿No se lo habfan dicho ya todos desde el primer día? La más reducida unidad de tiempo era aquí el mes...” (p. 172). ¿No se lamenta ahora de no haber reservado

cosas que había mirado superficialmente y acoger las nuevas con una receptividad juvenil” (p. 112). En el mismo sentido, el narrador habla del espíritu emprendedor de Hans Castorp. Thieberger relaciona esta digresión con la apología que Joachim hace de la música que, al menos, conserva un orden, divisiones precisas. Settembrini pondera: “La música despierta el tiempo, nos despierta al disfrute más refinado del tiempo... Despierta... Y en esa medida misma es moral. El arte es moral en la medida en que despierta” (p. 21). Pero Hans Castorp opone su digresión a esta diatriba moralizadora del preceptor.

⁴⁰ Entre los *leitmotiv*, retengamos la fuente bautismal —“ese objeto ancestral que se trasmittía invariablemente de padre a hijo” (I, p. 231)— y el temblor de cabeza del abuelo (I, pp. 178, 203, 319, 499) (durante la “noche de Walpurgis”).

⁴¹ Las dos voces del narrador y del héroe se juntan para subrayar: “Sí, el tiempo es un singular enigma. ¿Cómo aclarar esto?” (p. 150). La lucidez se reduce a esta interrogante.

más tiempo para esta permanencia? Y, al someterse a la regla del "termómetro" (subtítulo importante de este capítulo IV) (p. 170), ¿no se ha convertido, como los demás enfermos, en presa de la montaña mágica?⁴²

"Aclimatado", Hans Castorp está presto, sin embargo, para la primera experiencia de eternidad con que se abre el capítulo V, más largo aún que el precedente. El narrador ha tomado de nuevo, de entrada, las riendas para volver a la cuestión planteada por el "proemio", de la extensión de la novela: "En un momento, como podremos ver, estas tres semanas pasarán y quedarán enterradas" (p. 195). Aquí, la extrañez alegada de la relación entre el "tiempo de narración" y el "tiempo narrado" concurre a poner de relieve la de la propia experiencia, hecha por el héroe de ficción: son leyes de la narración —se dice— que quieren que la experiencia del tiempo de escritura y de lectura se repliegue según la aventura del héroe; ahora que la ley de arriba ha vencido, no queda más que hundirse en la densidad del tiempo. Ya no hay testimonio de abajo. El tiempo del sentimiento ha eliminado al tiempo de los relojes. Desde ese momento se abre el misterio del tiempo, para nuestra *sorpres*a, según se repite dos veces (p. 195).

El episodio *Ewigkeitssuppe und plötzliche Klarheit* —"Sopa de eternidad y claridad repentina" (pp. 195ss.) no contiene, en realidad, uno de los "milagros" anunciados, sino más bien el fondo —bajo fondo incluso— sobre el que se destacarán los "milagros" decisivos. Extraña eternidad, en efecto, esta eternidad *siempre idéntica*. La voz narrativa es la que sigue hablando de la serie de días semejantes transcurridos en el lecho: "Te traen la sopa al mediodía, del mismo modo que te la trajeron ayer y como te la traerán mañana [...] Es un presente fijo en el que te traen eternamente la sopa. Pero sería paradójico hablar de fastidio cuando se habla de eternidad, y queremos evitar las paradojas, sobre todo en compañía de nuestro héroe" (p. 195). La ironía del tono no deja ninguna duda. Esta advertencia es, sin embargo, de enorme importancia; el lector debe retenerla. En el tiempo acumulativo de la

⁴² Al cabo de dos semanas, el régimen de los de arriba "había comenzado a adquirir ante sus ojos una intangibilidad casi sagrada y natural, de tal modo que la vida de abajo, en la llanura, vista desde aquí, le parecía casi singular y como al revés" (p. 157).

segunda lectura, exigida particularmente en este tipo de novela, el sentido de la "sopa de eternidad" debe permanecer en suspenso hasta que le den la réplica las otras dos experiencias de la eternidad: la de la "Noche de Walpurgis", al final del mismo capítulo, y la de la escena de "Nieve", en el capítulo VI.

El elemento narrativo que sostiene este comentario del narrador es la nueva condición de Hans Castorp, clavado, por orden del doctor Behrens, en el lecho de muerte de la pensionista anterior; tres semanas de esta eternidad son recorridas a galope en diez páginas. Sólo cuenta "la eternidad inmóvil de esta hora" (p. 202), que se expresa también por una acumulación de indicaciones sobre la hora: ya no se sabe en qué día se está; pero se sabe cuál es la hora de "ese día fragmentado y abreviado artificialmente" (p. 204). Corresponde a Settembrini contar, con tono de letrado, de humanista político, la relación que todo, religión y amor, mantiene con la muerte. La radioscopia puede aportar brutalmente el diagnóstico fatal: Hans Castorp es ya presa viva de la enfermedad y de la muerte. La visión de su propio fantasma en la pantalla luminosa del doctor Behrens es una prefiguración de su propia descomposición, una mirada a su propia tumba: "Con ojos penetrantes de visionario, y por vez primera en su vida, se ha dado cuenta de que moría" (p. 233).

La última cuenta exacta del tiempo —por una nueva ironía del narrador— se para a siete semanas, las siete semanas que Hans Castorp pensaba pasar en el Berghof: el narrador lo hace por nosotros (pp. 233-234). No carece de importancia que esta última cuenta (se contarán todavía seis semanas hasta Navidad y siete hasta la famosa "noche") sea presentada con el título de la subsección "Libertad" (p. 233). El progreso de la educación de Hans Castorp es inseparable de la victoria sobre este último sobresalto de la preocupación por el tiempo fechado. Más importante todavía: nuestro héroe aprende a liberarse de su maestro italiano en el pensar a medida que se libera del tiempo.⁴³ Pero no se liberará

⁴³ Es digno de observar que, en su menosprecio por los rusos y su negligencia pródiga respecto del tiempo, el preceptor italiano haga el elogio del tiempo: "Un don de los dioses prestado al hombre para que saque partido de él, un partido útil, ingeniero, al servicio del progreso de la humanidad" (p. 258). Weigand no deja de señalar aquí el juego sutil entre el espíritu alemán, el italiano y el eslavo. Este juego constituye una de las numerosas sobredeterminaciones de esta leyenda del tiempo.

antes de haberse librado del nihilismo de la "sopa de eternidad", que, en cambio, imprime continuamente su huella mórbida sobre el amor, confundido con la enfermedad y la muerte.⁴⁴

En lo sucesivo, la educación de Hans Castorp adquirirá los colores de una emancipación gracias al tiempo vacío (p. 304). Otra subsección de este largo capítulo, en cuyo transcurso el tiempo sale de sus límites sobrepasando siete semanas, se titula "Investigaciones" (p. 283). Está recargado de aparentes digresiones sobre la anatomía, la vida orgánica, la materia, la muerte, la amalgama de la voluptuosidad con la sustancia orgánica, de la corrupción con la creación. Por mucho que presuma de sus lecturas anatómicas, Hans realiza totalmente sólo su educación sobre el tema de la vida, en relación con la voluptuosidad y la muerte, bajo el emblema del esqueleto de la mano radiografiada. Hans Castorp se ha convertido ya en un observador, similar al narrador. A "Investigaciones" sucede la "Danza de la muerte" (p. 303) —"danza macabra"—, que se prolonga tres días de la fiesta en Navidad, sin que ninguna luz atraviese esta jornada; sólo la contemplación del cadáver del difunto, "gentil caballero". Se impone de nuevo el carácter sagrado e indecente de la muerte, antes apenas entrevisto, frente al despojo mortal del abuelo. Por macabro que sea el impulso que conduce a Hans Castorp desde la cabecera de un moribundo a otro, lo que lo anima es la preocupación por rendir culto a la vida, en la medida en que el honor tributado a la muerte le parece el camino obligado de este homenaje (pp. 313-314). Un "niño mimado por la vida", según la bella expresión de Settembrini, sólo puede ocuparse de los "hijos de la muerte" (p. 326). No se puede decir en esa fase si, en la experiencia que lo modifica, Hans Castorp es prisionero de los de arriba o está en el camino de la libertad.

En este estado indefinido, en que la atracción de lo macabro tiende a ocupar el sitio dejado por la supresión del tiempo, pocos días antes de concluir los siete primeros meses de su estancia,

⁴⁴ Una vez más el autor se acerca al lector: "Como todo el mundo, reivindicamos el derecho, en el relato que aquí se sigue, de entregarnos a reflexiones personales y nos atrevemos a suponer que Hans Castorp no habría rebasado hasta el punto en que nos hallamos, el plano que se le había fijado primitivamente para su permanencia en el sanatorio, si su alma sencilla hubiese encontrado en las profundidades del tiempo alguna respuesta satisfactoria respecto del sentido y del objetivo de ese servicio encomendado: vivir" (p. 244).

exactamente la víspera del martes de carnaval, una extraordinaria experiencia se apodera del héroe; el narrador la titula *Walpurgisnacht* (pp. 340ss.) —“Noche de Walpurgis”. Comienza por el tuteo con que Hans Castorp se dirige, medio ebrio, a Settembrini, quien no deja de distinguir en ello la liberación de su “alumno” (“Eso parece en verdad una despedida...”, p. 348), y culmina en la conversación próxima al delirio con Clawdia Chauchat, en medio de la “fiesta de los enfermos disfrazados”.⁴⁵ De este galanteo en “tú”, iniciado y terminado por el juego del lápiz prestado y devuelto —¡el lápiz de Hippe!—, nace una visión semionírica en la que flota un sentido de eternidad —eternidad, sin duda, muy diferente de la de la sopa, pero, sin embargo, eternidad *soñada*: “Para mí es como un sueño, sabes, que permanezcamos así, como un sueño singularmente profundo, porque es preciso dormir profundamente para soñar de esta forma... Quiero indicar que se trata de un sueño muy conocido, sueño de pleno tiempo, prolongado, eterno. Sí, estar sentado a tu lado como ahora, he ahí la eternidad” (pp. 355-356). * Eternidad soñada, a la que basta para que se tambalee el anuncio de Clawdia de su próxima partida, recibido como la nueva de un cataclismo. Pero Clawdia, que predica la libertad por el pecado, el peligro y la pérdida de sí, ¿habrá sido para Hans algo distinto de las sirenas para Ulises cuando éste se hizo atar al mástil de su nave para resistir a sus encantos? El cuerpo, el amor y la muerte están demasiado vinculados; la enfermedad y la voluptuosidad, la belleza y la podredumbre, demasiado confundidas aún para que la pérdida del sentido del tiempo narrado sea recompensado por el coraje de vivir, cuyo precio es esa pérdida.⁴⁶ La “sopa de eternidad” sólo ha tenido como conse-

⁴⁵ ¿No hace pensar ésta, irresistiblemente, en la cena de cabezas de muerto de *En busca del tiempo perdido*, tras la visión decisiva en la biblioteca del duque de Guermantes?

* Este último texto aparece en francés en el original alemán. Lo ofrecemos en nota para complacencia del lector. “... comme un rêve singulièrement profond, car il faut dormir très profondément pour rêver comme cela... Je veux dire: c'est un rêve bien connu, rêve de tous les temps, long, éternel, oui; être assis près de toi comme à présent, voilà l'éternité”. [T.]

⁴⁶ La ironía de la última palabra —“Y ella salió”— deja al lector en la ignorancia sobre lo que Clawdia y Hans han hecho del resto de la noche de este carnaval. Más tarde, la confidencia al pobre Wehsal excitará nuestra curiosidad sin satisfacerla. El irónico autor observa entonces: “Tenemos razones [...] para callarnos ante nuestros lectores” (p. 451). Más tarde, a su vuelta, Clawdia hablará todavía de

cuencia una eternidad soñada, una eternidad de carnaval, de "¡Noche de Walpurgis!"

La composición del capítulo VI, que abarca él solo más de la mitad de la segunda parte de *La montaña mágica*, es una buena ilustración de la diferencia no sólo entre "tiempo de narración" y "tiempo narrado", sino también entre el tiempo narrado y la *experiencia del tiempo* proyectada por la ficción.

En el plano del tiempo narrado, la armazón narrativa está asegurada por los intercambios, cada vez más raros y dramáticos, entre los de arriba y los de abajo, intercambios que reproducen, al mismo tiempo, los asaltos del tiempo normal sobre la duración destemporalizada que soporta la suerte común del Berghof. Joachim, atraído de nuevo por la vocación militar, se escapa del Berghof. Naphta, el segundo preceptor —un jesuita de origen judío, a la vez anarquizante y reaccionario—, es introducido en la historia, rompiendo el *cara a cara* entre Settembrini y Hans Castorp. El tío abuelo de Hamburgo, como delegado de los de abajo, intenta en vano arrancar a su sobrino del hechizo. Joachim vuelve al Berghof para morir allí.

De todos estos acontecimientos dimana el episodio "Nieve" (p. 483), que merece inscribirse en los instantes de ensueño y entre los sueños de amor evocados en las últimas líneas de la novela, "instantes" (*Augenblicke*) que siguen siendo cimas discontinuas en las que el tiempo narrado y la experiencia del tiempo hallan juntos su culminación: todo el arte de la composición está en producir esta conjunción cimera entre tiempo narrado y experiencia del tiempo.

En el lado de acá de esta cima, y antes de llegar a ella, la reflexión de Hans Castorp sobre el tiempo —ampliada por la del narrador— distienden casi hasta la ruptura el marco narrativo que acabamos de dibujar, como si la historia del propio aprendizaje espiritual no cesase de liberarse de las contingencias materiales. Por otra parte, es el narrador quien ocupa la primera escena, ayudando, de alguna forma, a su héroe a poner en orden sus pensamientos, pues la experiencia del tiempo, al sustraerse a la cronología y hacerse más profunda, se descomponía en perspectivas irreconciliables. Al olvidar que el tiempo es mensurable, Hans Castorp se adhiere a las mismas aporías suscitadas en nuestra dis-

cusión sobre tiempo del alma y cambio físico a propósito de la fenomenología del tiempo en Agustín: “¿Qué es el tiempo? ¡Un misterio! Sin realidad propia, pero omnipotente. Una condición del tiempo fenoménico es ser un movimiento mezclado y unido a la existencia de los cuerpos en el espacio y a su movimiento” (p. 365). No es, en realidad, el tiempo *interior*, una vez desligado de la medida, el que crea dificultad, sino la imposibilidad de conciliarlo con aspectos *cósmicos* temporales, que, lejos de haber desparecido con el interés por el paso del tiempo, van a ser exaltados progresivamente. A Hans Castorp le preocupa precisamente la equivocidad del tiempo —su eterna circularidad y su capacidad de producir el cambio: “¡Es inútil seguir preguntando! El tiempo es activo, produce. Pero, ¿qué produce? El cambio” (*ibid.*). El tiempo es un misterio, precisamente en cuanto que las percepciones que se imponen en su lugar no se dejan unificar. Esto precisamente constituye para mí el enigma insuperable. Por eso perdono sin dificultad al narrador por parecer sugerir a Hans Castorp sus pensamientos.⁴⁷

¡Cuánto se ha alejado la novela de la simple ficción de la supresión de un tiempo mensurable! En cierta medida, esta supresión ha liberado el contraste entre la eternidad inmóvil y los cambios producidos, ya se trate de los cambios visibles de las estaciones y el resurgir de la vegetación (para los cuales Hans Castorp muestra un interés nuevo) o de esos cambios más disimulados, que Hans ha experimentado en sí mismo, pese a la “sopa de eternidad” y merced a su atractivo erótico por Clawdia, primero en ocasión del momento de plenitud de la “Noche de Walpurgis” y ahora en la *espera* de su vuelta. La pasión de Hans Castorp por la astronomía, que suplanta en este momento a la que tenía por la anatomía, confiere de ahora en adelante a la experiencia del tiempo proporciones cósmicas. La contemplación del cielo y de los astros otorga al paso del tiempo una fijeza paradójica que raya en la experiencia nietzscheana del eterno retorno. Pero, ¿quién podría tender un puente entre la eternidad soñada de la “Noche de Walpurgis” y la eternidad contemplada de la fijeza del cielo?⁴⁸

⁴⁷ “Hans Castorp se planteaba estas cuestiones y otras semejantes [...] Se interrogaba a sí mismo precisamente porque no encontraba ninguna respuesta” (p. 365).

⁴⁸ Thieberg tiene razón, sin duda, al evocar aquí *José y sus hermanos* (edic. espa-

El aprendizaje de Hans Castorp pasa, en lo sucesivo, por el descubrimiento de la equivocidad de los pensamientos en y por la confusión de los sentimientos.⁴⁹ Este descubrimiento no constituye un mínimo avance, comparado con el estancamiento de los moradores del Berghof en el simple no-tiempo. En lo inconmensurable, Hans Castorp ha descubierto lo inmemorial (“esos seis meses inmemoriales y que, sin embargo, se habían desvanecido en un abrir y cerrar de ojos”, p. 367).

Este profundo cambio en la experiencia del tiempo está inscrito por el narrador en la serie de acontecimientos que constituyen el tiempo narrado de la novela. Por un lado, la espera de la vuelta de Clawdia es la ocasión de otro aprendizaje: el del aguante ante la ausencia. Hans Castorp es ahora lo suficientemente fuerte para resistir a la tentación de abandonar la montaña mágica con Joachim: no, no partirá con él, no desertará por el país llano (“pues yo solo no volveré a dar con el camino de la llanura”, p. 438). La eternidad inmóvil ha realizado al menos su obra negativa, el *des-aprendizaje* de la vida. Este paso por lo negativo constituye la peripécia central por excelencia de la “novela educativa” tanto como de la “novela temporal”. A su vez, el “asalto rechazado” (es el título del episodio) del tío abuelo Tienappel, llegado de Hamburgo para fijar la fecha del retorno del fugitivo, no hace más que transformar en obstinación la resistencia, que sigue siendo la única réplica disponible a la acción destructora de la eterna vanidad. Desde este momento, ¿es Hans el rehén del doctor Behrens y de su ideología médica, que no hace más que acrecer el culto por la enfermedad y la muerte que reina en el Berghof? O ¿es el nuevo héroe de una gnosis de la eternidad y del tiempo? Ambas interpretaciones son cuidadas celosamente por el narrador. Es cierto que Hans Castorp ha des-aprendido la vida, por lo que su experiencia es seguramente sospechosa. En cambio, su resistencia a los asaltos del país llano “significaba la libertad perfecta que, poco a poco, había cesado de hacer estremecer su corazón” (p. 463).⁵⁰

ñola, Barcelona, Labor, 1977), que vincula la pasión por la observación del ciclo tanto al arcaísmo de los mitos como a la antigüedad de la sabiduría.

⁴⁹ “Si reflexiono y me esfuerzo en decir la verdad, la cama, quiero decir la *chaise-longue*, me ha hecho adelantar extraordinariamente en diez meses y me ha proporcionado muchas más ideas que el molino del país llano durante todos los años pasados; esto no se puede negar” (p. 398).

⁵⁰ Sus largas excursiones de esquí guardan relación con esta conquista de la li-

Esta libertad la ejercita principalmente Hans Castorp con sus mentores, Settembrini y Naphta. El narrador presenta muy oportunamente a este último en la segunda parte de su narración, dando a su héroe la ocasión de mantenerse a igual distancia de los dos educadores irreconciliables y alcanzar así insensiblemente una posición superior a la que él ocupa de forma ostensible desde el "proemio". Pero Naphta no deja de representar una tentación tan grande como Settembrini y su humanismo optimista. Sus divagaciones, en las que Settembrini sólo ve un misticismo de la muerte y del asesinato, alcanzan secretamente la lección del mensaje dejado por Clawdia en la famosa "Noche de Walpurgis": si no habla de salvación por el mal, profesa que la virtud y la salud no son estados "religiosos". Este extraño cristianismo de tintes nietzscheanos —o comunistas—,⁵¹ para el que "ser hombre es estar enfermo" (p. 490), desempeña en la novela de la educación de Hans Castorp el papel de la tentación diabólica, del hundimiento en lo negativo, figurado por la "sopa de eternidad". Pero ni el tentador ni tampoco el emisario del país llano consiguen interrumpir la intrépida postura del héroe.

El episodio titulado "Nieve" (pp. 493ss.), que abordamos ahora, el más decisivo desde la "Noche de Walpurgis", obtiene su relieve al seguir inmediatamente al episodio de las magañas diabólicas de Naphta (titulado significativa e irónicamente *Operationes spirituales*). Es importante, además, que exista como decorado la fantasmagoría del *espacio* nevado, la cual, curiosamente, se prolonga hasta las arenas del mar: "La monotonía sempiterna del paisaje era común a las dos esferas" (p. 497). La montaña devastada por la nieve es, en verdad, más que un decorado para la escena decisiva, es el equivalente *espacial* de la propia experiencia temporal. *Das Schweigen* ("El silencio eterno") (p. 501) une el espacio y el tiempo en un único símbolo. Además, el enfrentamiento del esfuerzo humano con la naturaleza y los obstáculos que ella opone simboliza exactamente el cambio de situación de la rela-

bertad. Incluso le facilitan el empleo activo del tiempo, que prepara el episodio crucial de "Nieve".

⁵¹ Sus divagaciones tienen a veces al tiempo como tema. Naphta polemiza contra la "explotación criminal" del tiempo, esa "institución divina, válida para todos", que no pertenece más que a Dios (p. 425). Véase también su apología del tiempo comunista, "por cuyo transcurso nadie podía cobrar una prima" (p. 430).

ción entre tiempo y eternidad, reto espiritual del episodio.⁵² Todo se tambalea cuando, trocado el valor en *desafío* —ese “rechazo obstinado a la prudencia razonable” (p. 507)—, el luchador, ebrio de fatiga (y de oportó) es visitado por una visión de verdor y de azul, de cantos de pájaros y de luz: “Ahora el paisaje se metamorfoseaba sin cesar, se transfiguraba progresivamente (*sich öffnete in wachsender Verklärung*) (p. 517).

Es cierto que el recuerdo del Mediterráneo nunca visitado, pero conocido “desde siempre”, no está exento de terror (las dos mujeres de cabellos grises que despedazan a un niño sobre una crátera, entre las llamas de un brasero...). ¡Como si lo feo estuviera vinculado a lo bello! ¡Como si la irracionalidad y la muerte perteneciesen a la vida, “sin lo cual la vida no sería vida”! (p. 522). Pero, de ahora en adelante, Hans ya no tiene nada que hacer con sus preceptores. Él *sabe*. ¿Qué sabe? “*El hombre no debe dejar que la muerte reine sobre sus pensamientos en nombre de la bondad y del amor*” (p. 523, en cursiva en el texto).

Así, a la eternidad soñada de la “Noche de Walpurgis”, indisoluble del culto de la enfermedad y de la muerte, corresponde —“desde siempre”— otra eternidad, que es a la vez la recompensa y el origen del coraje de vivir.

Por eso no importa tanto que Joachim vuelva al Berghof y que su vuelta se inscriba aparentemente en la misma ingravidez temporal como la llegada, no ha mucho, de Hans. Las controversias pueden desencadenarse entre Settembrini y Naphta sobre el tema de la alquimia y de la francmasonería: se establece una nueva relación con el mundo de la enfermedad y de la muerte, que anuncia un cambio secreto de la relación con el tiempo mismo. El episodio de la muerte de Joachim es una muestra de ello. Hans asiste al moribundo y cierra los ojos del muerto sin repugnancia ni fascinación.⁵³ El sentimiento perdido de la duración

⁵² “En una palabra: Hans Castorp mostraba valor allá arriba, si hay que entender por valor ante los acontecimientos no una sangre fría obtusa en su presencia, sino un don consciente de sí mismo y una victoria lograda, por la simpatía hacia ellos, sobre el miedo de la muerte” (p. 502).

⁵³ Se observará la ironía del título de este episodio: “Como soldado y valiente” (p. 525). Joachim ha sido sacado de la carrera de las armas para morir en un sanatorio; pero su sepultura es la de un soldado: premonición de todas las sepulturas abiertas por la primera guerra mundial: esa misma guerra que, al final del capítulo VII, se abalanzará sobre el Berghof como un trueno.

del tiempo transcurrido, la confusión de las estaciones, han podido precipitar este desinterés por las medidas del tiempo, "pues hemos perdido el tiempo y él nos ha perdido" (p. 576); la vida, poco a poco, prevalece sobre la fascinación de la enfermedad.

Este nuevo interés por la vida es el que pone a prueba a lo largo de todo el capítulo VII, marcado esencialmente por la vuelta inopinada al Berghof de Clawdia Chauchat, inopinadamente acompañada de Mynheer Peeperkorn. La extravagancia de las cóleras regias, el delirio báquico del gigante holandés inspiran a Hans Castorp no tanto los celos esperados como una tímida reverencia, progresivamente remplazada por una suerte de afabilidad festiva. Así, pese a la renuncia a Clawdia impuesta por esta insólita llegada, el beneficio no es pequeño: en primer lugar, los dos "educadores" del "insignificante héroe" han perdido cualquier ascendiente sobre él, valorados como son a la escala de este personaje, al que el narrador confiere —por poco tiempo— una presencia y un poder fuera de lo común. Es, sobre todo, la extraña relación triangular que surge entre Myhneer, Clawdia y Hans la que exige de este último un dominio de las emociones en las que la malicia se une a la sumisión. Agujoneado por el holandés, las propias decisiones adquieren un sesgo delirante y burlesco. La confrontación con Clawdia es mucho más difícil de apreciar, pues la ironía del narrador hace vacilar el sentido aparente; la palabra genio aflora a la superficie: "Estas regiones geniales", "un sueño genial", "la muerte es el principio genial", "el camino genial", etc. (p. 630). ¿Se ha convertido nuestro héroe, como le replica Clawdia, en un filósofo trastornado? Sorprendente victoria sobre los preceptores, si la "novela educativa" no produce más que un "genio" preso de hermetismo y ocultismo.⁵⁴ ¡Pero la hipótesis menos razonable sería esperar de nuestro héroe un crecimiento rectilíneo, al modo en que Settembrini se representa el progreso de la humanidad! El suicidio del holandés, la confusión de los sentimientos que resulta del mismo arrojan a Hans en un estado al

⁵⁴ El beso en la boca, al estilo ruso, que el narrador compara al modo "un tanto equívoco" (p. 633) con que el doctor Krokowski hablaba del amor en sus inquietantes conferencias —marca una derrota o una victoria, o más sutilmente, la irónica llamada del sentido vacilante de la palabra amor, que oscila entre la piedad y la voluptuosidad?

que el narrador sólo ha encontrado un nombre: "El gran embrutecimiento" (p. 661).⁵⁵

El gran embrutecimiento:

Nombre grave y apocalíptico, apropiado para inspirar una ansiedad secreta [...] Tenía miedo. Le parecía que "todo aquello" no podía acabar bien, que finalizaría con una catástrofe, con una sublevación de la naturaleza paciente, con una pasión violenta, con una tempestad que limpiaría todo, que rompería el maleficio que pesaba sobre el mundo, que arrastraría la vida más allá del "punto muerto", y que al período de pesadilla seguiría un terrible juicio final (p. 671).

Los juegos de cartas, remplazados por el fonógrafo, no le ayudan un ápice a salir de este estado. Incluso, tras un aire de Gounod y el canto del "Amor prohibido", lo que se ve surgir es la muerte. ¿No se han separado, pues, el goce y la podredumbre? ¿O la renuncia y el dominio de sí adquieren los mismos colores que las afecciones mórbidas que ha creído haber vencido? La sesión de espiritismo presentada a propósito con el subtítulo de *Fragwürdigstes* ("Duda suprema", p. 691), que culmina con la aparición fantasmal del primo Joachim, lleva la experimentación sobre el tiempo a las fronteras imprecisas del equívoco y de la impostura. "La extraña inquietud" (p. 738) de la escena del duelo entre Settembrini y Naphta (Settembrini dispara al aire y Naphta lo hace a la cabeza) eleva al máximo la confusión. "¡Eran tiempos tan raros!..." (p. 734).

Estalla el "trueno" —*der Donnerschlag*— que conocemos todos, esa explosión ensordecedora de una mezcla funesta de embrutecimiento e irritación acumulados —son los títulos de las dos secciones anteriores—, un trueno histórico..., "el trueno que hace saltar la montaña mágica (así llamada por vez primera), y que pone brutalmente en la puerta a nuestro dormilón sobresaltado" (p. 750). Así habla la voz del narrador. Se suprime, de un golpe, la distancia y la propia distinción entre país de arriba y país llano. Pero es la irrupción del *tiempo histórico* la que rompe desde fuera la prisión embrujada. Por eso vuelven todas nuestras dudas sobre la realidad del aprendizaje de Hans Castorp: ¿Le era posible liberarse del sortilegio de arriba sin ser arrancado del círculo en-

⁵⁵ "No veía más que cosas lúgubres, inquietantes, y sabía lo que veía: la vida fuera del tiempo, la vida despreocupada y carente de esperanza, la vida, desverguenza de un estancamiento activo, la vida muerta" (II, p. 390).

cantado? ¿Nunca se ha superado la experiencia dominadora, aplastante, de la “sopa de eternidad”? El héroe, ¿no ha podido hacer algo mejor que dejar que experiencias inconciliables se superpongan mutuamente, incapaz de poner a prueba de acción su capacidad de integrarlas? O bien, ¿es preciso decir que la situación en la que se ha desarrollado su experiencia era la más propia para revelar la irreductible pluralidad de las significaciones del tiempo? ¿Y que la confusión de la que le arranca la gran historia era el precio que había que pagar por poner al desnudo la paradoja misma del tiempo?

El epílogo no está hecho para resolver la perplejidad del lector: en un último acceso de ironía, el narrador mezcla la silueta de Hans Castorp con las otras sombras de la gran mortandad: “Y de este modo, en la refriega, bajo la lluvia, en el crepúsculo, lo perdemos de vista” (p. 757). En realidad, su suerte de combatiente incumbe a otra historia, a la historia del mundo. Pero el narrador sugiere que entre la historia narrada —“no ha sido ni breve ni larga; es una historia hermética” (p. 757)— y la historia de Occidente, que se ventila en los campos de batalla, existe un vínculo de analogía que, a su vez, plantea una pregunta: “De esta fiesta de la muerte [...], ¿se elevará el amor algún día?” (*ibid.*).

El libro concluye con esta pregunta. Pero lo importante es que esté precedida por una afirmación menos ambigua, que sólo concierne a la historia narrada: es el tono firme de esta otra cuestión lo que insinúa una nota de esperanza en la propia pregunta final. El juicio que el narrador hace de su historia toma la forma retórica de una interpelación del héroe: “Las aventuras de la carne y del espíritu, que han elevado tu simplicidad (*die deine Einfachheit steigerten*), te han permitido vencer con el espíritu lo que no podrás sobrevivir con la carne. Hubo instantes en que en los ensueños que tú gobernabas surgió para ti un sueño de amor, fruto de la muerte, de la lujuria, del cuerpo” (*ibid.*). La elevación evocada aquí sólo ha permitido al héroe “sobrevivir con el espíritu” (*im Geist überleben*) y apenas le ha dejado una mínima suerte de “sobrevivir con la carne”. Le ha faltado la prueba de la acción, criterio supremo de la “novela educativa”. Ahí está la ironía, quizá incluso la parodia. Pero el fracaso de la “novela educativa” es el reverso del éxito de la “novela temporal”. El aprendizaje de Hans Castorp se limita a la presencia de algunos instantes (*Augenblicke*), que, tomados juntos, no tienen más consistencia que la de un

“sueño de amor”. Al menos, el héroe ha “gobernado” los ensueños de los que surgió este sueño de amor. (A este respecto, la traducción francesa de las dos palabras clave, *ahnungsvoll* y *regierungsweise*,⁵⁶ es demasiado débil para llevar el peso del único mensaje positivo que el irónico narrador comunica al lector en el instante de mayor perplejidad al que lo ha llevado.) Por eso, ¿no son la ironía del narrador y la perplejidad del lector a la vez imagen y modelo que embargan al héroe en el momento de la dolorosa interrupción de su aventura espiritual?

Si preguntamos ahora qué recursos puede aportar *La montaña mágica* a la refiguración del tiempo, parece del todo claro que no hay que esperar de la novela una solución especulativa a las aporías del tiempo, sino, en cierto modo, su *Steigerung*, su *elevación de un grado*. El narrador se ha dado libremente una situación extrema en la que la anulación del tiempo mensurable ya se ha realizado cuando presenta a su héroe. El aprendizaje al que lo condena esta prueba constituye a su vez una experiencia de pensamiento que no se limita a reflejar pasivamente esta condición de ingravidez temporal, sino que explora las paradojas de la situación límite, puesta así al descubierto. La conjunción, por la técnica narrativa, entre la novela temporal, la de la enfermedad y la de la cultura, es el *medium* que crea la imaginación del poeta para llevar al límite la lucidez que exige semejante exploración.

Demos un paso más: la oposición plena entre el tiempo normal de los de abajo y la pérdida de interés por las medidas del tiempo en los de arriba no representa más que el grado cero de la experiencia de pensamiento llevada a cabo por Hans Castorp. El conflicto entre la duración interior y la irrevocable exterioridad del tiempo de los relojes no puede ser, pues, su último reto, como puede, tal vez, afirmarse de *La señora Dalloway*. En la medida en que disminuyen las relaciones entre los de abajo y los de arriba, se despliega un nuevo espacio de exploración, en el que las paradojas surgidas son precisamente las que aquejan a la experiencia interna del tiempo cuando ésta es desvinculada de su relación con el tiempo cronológico.

Las exploraciones más fructíferas a este respecto conciernen a la relación entre el tiempo y la eternidad. Aquí las relaciones su-

⁵⁶ “Llegaron instantes en que de la muerte y la lascivia brotó para ti un sueño de amor, lleno de presentimiento y a modo de dirección” (p. 994).

geridas por la novela son extraordinariamente variadas: entre la "sopa de eternidad" del primer episodio, "el sueño bien conocido, soñado siempre, prolongado, eterno", de la "Noche de Walpurgis", con el que se cierra, y la experiencia extática en la que culmina el episodio de la "Nieve", del apartado siguiente, las diferencias son considerables. La eternidad misma despliega aquí sus propias paradojas, que la situación insólita del Berghof hace más insólitas. La fascinación por la enfermedad y la corrupción revela una eternidad de muerte, cuya huella en el tiempo es la sempiterna repetición de lo mismo. Por su parte, la contemplación del cielo estrellado derrama una bendición de paz sobre una experiencia en la que la propia eternidad es corrompida por el "mal infinito" del movimiento sin fin. El lado cósmico de la eternidad —mejor llamada perpetuidad— difícilmente se puede conciliar con el lado onírico de las dos experiencias capitales de la "Noche de Walpurgis" y del episodio de la "Nieve", en las que la eternidad oscila de la muerte a la vida, pero sin lograr nunca unir eternidad, amor y vida, como en Agustín. En cambio, el desapego irónico, que es quizá el estado más "elevado" al que llega el héroe, marca sobre la eternidad de muerte una precaria victoria, que raya en la ataraxia estoica. Pero la situación insuperable de hechizo a la que replica este desapego irónico no permite poner a prueba de acción a este último. Sólo la irrupción de la "gran historia" —*der Donnerschlag*— ha podido romper el embrujo.

Al menos, el desapego irónico con el que Hans Castorp se acerca al narrador habrá permitido al héroe desplegar un abanico de posibilidades existenciales, aunque no haya logrado hacer su síntesis. En este sentido, la discordancia prevalece, al fin, sobre la concordancia. Pero la conciencia de la discordancia ha sido "elevada" un grado.

III. EN BUSCA DEL TIEMPO PERDIDO. EL TIEMPO TRANSITADO

¿Es legítimo considerar *En busca del tiempo perdido*⁵⁷ una *fábula sobre el tiempo*?

⁵⁷ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, texto presentado por Pierre Clarac y André Ferré (París, 1954), 3 vols.; trad. española, *En busca del tiempo perdido* (Madrid, Alianza, 1981). Cito por la edición francesa.

Paradójicamente, se ha podido poner eso en duda de diferentes maneras. No me detendré en la confusión, disipada por la crítica contemporánea, entre lo que sería una autobiografía disfrazada de Marcel Proust, autor, y la autobiografía de ficción del personaje que dice yo. Sabemos ahora que si la experiencia del tiempo puede ser el tema de la novela, no es en razón de los préstamos que ésta toma de la experiencia de su autor *real*, sino en virtud del poder que tiene la ficción literaria de crear un héroe-narrador que persigue cierta búsqueda de sí mismo, cuyo objetivo es precisamente la dimensión del tiempo. Queda por determinar cómo. Sea lo que fuere de la identificación parcial entre "Marcel", el héroe-narrador de *En busca...*, y Marcel Proust, el autor de la novela, la narración debe su estatuto de *ficción* no a los acontecimientos de la vida de Proust, eventualmente trasladados a la novela, y cuya cicatriz guardan sus páginas, sino sólo a la *composición narrativa*, que proyecta un mundo en el que el héroe-narrador intenta recuperar el sentido de una vida anterior, también ella totalmente de ficción. Así, pues, tiempo perdido y tiempo recobrado deben entenderse ambos como los caracteres de una experiencia ficticia desplegada en el interior de un mundo de ficción.

Por lo tanto, nuestra primera hipótesis de lectura consistirá en considerar, sin compromiso, al héroe-narrador como la entidad de ficción que sostiene la fábula sobre el tiempo que otorga ser a *En busca del tiempo perdido*.

Un modo más fuerte de impugnar el valor ejemplar de *En busca...* como fábula sobre el tiempo, es decir, con Gilles Deleuze, en *Proust et les signes*,⁵⁸ que el principal reto de *En busca...* no es el tiempo, sino la verdad. Esta impugnación descansa en el argumento, muy fuerte, de que "la obra de Proust se funda no en la exposición de la memoria, sino en el aprendizaje de los signos" (p. 11): signos de la mundanidad, signos del amor, signos sensibles, signos del arte; no obstante, si la obra es "búsqueda del tiempo perdido, es en la medida en que la verdad tiene una relación esencial con el tiempo" (p. 23). A esto responderá que esta mediación entre el aprendizaje de los signos y la búsqueda de la verdad no perjudica en absoluto a la calificación de *En busca...*, como fábula sobre el tiempo. El argumento de Deleuze sólo echa por tierra las interpretaciones que han confundido *El tiempo reco-*

⁵⁸ Gilles Deleuze, *Proust et les signes* (París, 1983).

brado con las experiencias de memoria involuntaria, y que, por esto, han desatendido el largo aprendizaje de la desilusión que da a esta novela la importancia de que carecen las experiencias breves y fortuitas de memoria involuntaria. Pues si el aprendizaje de los signos impone el camino largo que en ella se sustituye por el corto de la memoria involuntaria, tampoco agota el sentido de *En busca...*: el descubrimiento de la dimensión extratemporal de la obra de arte constituye una experiencia excéntrica respecto de todo el aprendizaje de los signos; de ello se deduce que, si esta novela es una fábula sobre el tiempo, lo es en la medida en que no se identifica ni con la memoria involuntaria ni siquiera con el aprendizaje de los signos —que, en efecto, requiere tiempo—, sino que plantea el problema de la *relación* entre estos dos planos de experiencia y la experiencia sin igual cuya revelación es diferida por el narrador a lo largo de cerca de tres mil páginas.

La singularidad de *En busca...*, estriba en que tanto el aprendizaje como la irrupción de los recuerdos involuntarios ofrecen el perfil de una interminable equivocación, interrumpida más que coronada por la repentina iluminación que transforma retrospectivamente toda la narración en la historia invisible de una vocación. El tiempo se convierte de nuevo en un reto, puesto que se trata de conciliar la duración desmesurada del aprendizaje de los signos con la instantaneidad de una visita contada tardíamente, que califica retrospectivamente toda la búsqueda como tiempo perdido.⁵⁹

De ahí nuestra segunda hipótesis de lectura: para no conceder ningún privilegio exclusivo ni al aprendizaje de los signos, que privaría a la revelación final de su función de clave hermenéutica para toda la obra, ni a la revelación final, que despojaría de cualquier significado a los miles de páginas que la preceden, suprimiendo el propio problema de la relación entre búsqueda y hallazgo, es necesario representarse el ciclo de *En busca...*, como una elipse, uno de cuyos focos es la búsqueda y el otro la visita. *De este*

⁵⁹ El cuadro cuasi sincrónico de los signos, en la obra de Deleuze, y la jerarquía de las configuraciones temporales que corresponde a este gran paradigma de los signos no deben hacer olvidar ni la historicidad de su aprendizaje ni, sobre todo, la historicidad singular que marca el acontecimiento mismo de la visitación, la cual cambia después el sentido del aprendizaje anterior; en primer lugar, su significación temporal. Es el carácter *descentrado* de los signos del arte respecto de todos los demás el que engendra esta historicidad singular.

modo, la fábula sobre el tiempo es la que crea la relación entre los dos focos de esta novela. Su originalidad es haber encubierto el problema y su solución hasta el final del recorrido del héroe, reservando así para una segunda lectura la comprensión de toda la obra.

Un tercer modo, más fuerte aún, de rebatir las razones que *En busca...* tiene para constituir una fábula sobre el tiempo es adherirse con Anne Henry, en *Proust romancier, le tombeau égyptien*,⁶⁰ a la propia primacía narrativa de la obra y ver en la forma novelesca la proyección, en el plano de la anécdota, de un saber filosófico constituido en otra parte y, así, exterior a la narración. Según la autora de este brillante estudio, el "cuerpo dogmático que debía sostener la anécdota en cada uno de sus puntos" (p. 6) no hay que buscarlo más que en el romanticismo alemán, singularmente en la filosofía del arte, propuesta primero por Schelling en *Le système de l'idéalisme transcendantal*,⁶¹ sustituida luego por la de Schopenhauer en *Le monde comme volonté et représentation*, para ser, finalmente, psicologizada en la misma Francia por los maestros en filosofía de Proust, Séailles, Darlu y, sobre todo, Tarde. La obra, considerada en su plano narrativo, descansa, pues, en un "soporte teórico y cultural" (p. 19) que la precede. Pero lo que aquí nos interesa es que el reto de esta filosofía que domina desde el exterior el proceso narrativo no es el tiempo, sino lo que Schelling llamaba la *identidad*, es decir, la supresión de la división entre el espíritu y el mundo material, su reconciliación dentro del arte y la necesidad de fijar la evidencia metafísica para darle forma duradera y concreta en la obra de arte. *En busca...*, por lo tanto, no es sólo una autobiografía de ficción —todo el mundo está hoy de acuerdo sobre esto—, sino una novela simulada, la "novela del *Genio*" (pp. 23ss.).

No es todo. Pertenece también a las prescripciones teóricas que rigen la obra la trasposición psicológica que la dialéctica ha debido sufrir para convertirse en novela, trasposición que, por lo tanto, pertenece también al basamento epistemológico anterior a su estructuración. Para Anne Henry, la traslación de la dialéctica a la psicología marca no tanto una conquista como el deterioro de la herencia romántica. Si, pues, el paso de Schelling a Tarde, a

⁶⁰ Anne Henry, *Proust romancier, le tombeau égyptien* (París, 1983).

⁶¹ Anne Henry habla de dos rasgos significativos de la sexta parte del "sistema del idealismo trascendental" (*op. cit.*, pp. 30 y 40).

través de Schopenhauer, explica que la unidad perdida, según el romanticismo, haya podido convertirse en tiempo perdido, y que la doble redención del mundo y del sujeto hayan podido transmutarse en rehabilitación de un pasado individual, en una palabra: sí, de un modo global, la memoria ha podido convertirse en el mediador privilegiado del nacimiento de un genio, no es necesario ocultar que esta traslación de la lucha hacia el interior de la conciencia expresa tanto el desmoronamiento como la continuación de la gran filosofía del arte recibida del romanticismo alemán.

Así, nuestro recurso a Proust para ilustrar la noción de experiencia de ficción del tiempo es impugnada por partida doble: no sólo el núcleo teórico, cuya demostración sería la novela, subordina la cuestión del tiempo a otra cuestión más importante, la de la identidad perdida y recobrada, sino que el paso de la identidad perdida al tiempo perdido presenta los estigmas de una creencia desmoronada. Al vincular la promoción de lo psicológico, del yo, de la memoria, al deterioro de una gran metafísica, Anne Henry tiende a tildar de desdeñable cuanto deriva de lo novelesco como tal: que el héroe de la búsqueda sea un burgués desocupado, que arrastra su aburrimiento de un amor frustrado a otro y de una necia tertulia a otra, expresa un empobrecimiento apropiado para la "traslación de la lucha al interior de la conciencia" (p. 46): "Una vida anodina, burguesa, jamás asolada por cataclismos [...], ofrece la mediocridad ideal para una narración de tipo experimental" (p. 46).⁶² De esta sospecha nace una lectura sumamente corroborada de *En busca...*, que socava el prestigio del género narrativo en cuanto tal. Desde el momento en que el reto más importante ha sido desplazado de la unidad perdida sobre el tiempo perdido, todos los prestigios de la novela del genio pierden su esplendor.

Admitamos provisionalmente la tesis de que *En busca...* brotó de una "trasposición del sistema a la novela". El problema de la creación narrativa se hace, a mi entender, más enigmático y su solución más difícil. Paradójicamente, se vuelve a la explicación por

⁶² "La realización de la identidad preveía, sin duda, como lugar de su cumplimiento la conciencia del artista, pero era una esencia metafísica, no un sujeto psicológico, rasgo que la novela terminará fatalmente de fijar" (p. 44). Y más adelante: "Proust sólo ha pensado en establecer en esa zona intermedia entre el sistema y lo concreto permitido por el género novela" (p. 55).

las fuentes: es cierto que se ha terminado con la teoría ingenua de los préstamos de la vida de Proust, pero para desembocar en la teoría sutil de los préstamos del pensamiento de Proust. El nacimiento de *En busca...*, como novela exige más bien que sea en la propia composición narrativa donde se busque el principio por el que la narración se hace cargo de “especulaciones alógenas”, tanto las de Séailles y de Tarde como las de Schelling y Schopenhauer. Ya no se trata de saber cómo la filosofía de la unidad perdida ha podido degenerar en búsqueda del tiempo perdido, sino cómo esta búsqueda, considerada la matriz originaria de la obra, realiza por medios estrictamente narrativos la reanudación del problema romántico de la unidad perdida.⁶³

¿Cuáles son estos medios? La única forma de reintegrar las “especulaciones alógenas” del autor en la obra narrativa es atribuir al narrador-héroe no sólo una experiencia de ficción, sino “pensamientos” que son su momento reflexivo más agudo.⁶⁴ ¿No sabe-

⁶³ Anne Henry no ha ignorado el problema: “Nada se ha hecho aún hasta después de aclarar esta presentación tan particular que ofrece Proust de la identidad, su realización dentro de una reminiscencia” (p. 43). Pero la respuesta que da deja intacta la dificultad, puesto que se busca aún fuera de la novela, en una mutación de la cultura intelectual de finales del siglo XIX, la clave del proceso de psicologización experimentado por la estética del genio. Esta inversión del nexo entre fundación teórica y proceso narrativo invita a preguntarse cuál es la revolución que la obra de Proust, *En busca...*, realiza en la tradición de la “novela educativa”, a la que *La montaña mágica*, de Thomas Mann, ha modificado en el sentido que hemos intentado explicar. El desplazamiento del centro que la obra de Proust realiza del acontecimiento redentor con respecto al largo aprendizaje de los signos da a entender más bien que, al inscribir su obra en la tradición de la “novela educativa”, Marcel Proust altera de un modo distinto al de Thomas Mann la ley de la novela de aprendizaje; rompe con la visión optimista del desarrollo continuo y ascendente del héroe a la búsqueda de sí mismo. Así comparada con la tradición de la “novela educativa”, la creación novelesca de Proust reside en la invención de una trama que une por medios estrictamente narrativos el aprendizaje de los signos y el acontecimiento de la vocación. La propia Anne Henry evoca este parentesco con la “novela educativa”; pero, para ella, la elección de esta fórmula novelesca participa de la degradación global que afecta a la filosofía de la identidad perdida al convertirse en psicología del tiempo perdido.

⁶⁴ El problema planteado viene a ser análogo al que nos presentaba el análisis estructural de Genette. También éste veía en “El arte poético”, insertado en la meditación del héroe sobre la eternidad de la obra de arte, una intrusión del autor en la obra. Nuestra respuesta había consistido en introducir la noción del mundo de la obra y de una experiencia hecha por el héroe bajo el horizonte de este mundo. Era otorgar a la obra el poder de proyectarse a sí misma en una trascendencia

mos, desde la *Poética* de Aristóteles, que la *dianoia* es un componente esencial del *mythos* poético? La teoría narrativa nos ofrece aquí un recurso irremplazable, que se convertirá en nuestra tercera hipótesis de lectura: el medio de distinguir, en la novela en primera persona, varias *vozes narrativas*.

En busca..., permite oír, al menos, dos voces narrativas: la del héroe y la del narrador.

El *héroe* narra sus aventuras mundanas, amorosas, sensoriales, estéticas en el punto y a medida que se presentan; aquí, la enunciación adopta la forma de un anticipo orientado hacia el futuro, aunque el héroe recuerde; de ahí la forma del "futuro en el pasado", que proyecta la novela hacia su desenlace; es una vez más el héroe quien recibe la revelación del sentido de su vida anterior como historia invisible de una vocación; a este respecto, es de suma importancia distinguir la voz del héroe de la del narrador no sólo para colocar de nuevo sus propias reminiscencias en la corriente de una búsqueda que avanza, sino para preservar el carácter episódico de la visita.

Pero hay que oír también la voz del *narrador*: éste va siempre por delante de la progresión del héroe porque la sobrevuela; dice más de cien veces en la obra: "como veremos más adelante". Pero, sobre todo, es él quien deposita sobre la experiencia narrada por el héroe la significación: tiempo recobrado, tiempo perdido. Antes de llegar a la revelación final, su voz resulta tan tenue que apenas se distingue de la voz del héroe (lo que autoriza a hablar de narrador-héroe).⁶⁵ No sucede lo mismo en el proceso del rela-

imaginaria. La misma respuesta sirve para la explicación de Anne Henry: la obra puede recoger, en su inmanencia trascendente, los restos de una especulación filosófica en la medida en que proyecta a un narrador-héroe que *piensa* su experiencia.

⁶⁵ Sin embargo, [la voz] es fácil de reconocer en los aforismos y máximas que dan a entender el carácter ejemplar de la experiencia narrada; es aún fácilmente discernible en la *ironía* latente que prevalece por medio de la narración de los descubrimientos del héroe en el universo mundano; Norpois, Brichtot, madame Verdurin y, progresivamente, burgueses y aristócratas caen víctimas de la crueldad del rasgo perceptible por un oído medianamente ejercitado; en cambio, sólo a la segunda lectura percibe el lector, que conoce el desenlace de la obra, lo que sería en el reconocimiento de los signos del amor el equivalente de la ironía en el reconocimiento de los signos mundanos: un tono desengañado, que fuerza el rasgo de la decepción y asigna de este modo, sin decirlo expresamente, la significación "tiempo perdido" a toda experiencia amorosa; como si dijera: es la voz narrativa,

to y a partir de la gran visita: la voz del narrador adquiere tal preeminencia, que termina por ahogar a la del héroe; entonces tiene lugar la plena identificación entre autor y narrador, a riesgo de hacer del narrador el portavoz del autor, en su gran disertación sobre el arte. Pero, incluso entonces, es la recuperación por parte del narrador de las concepciones del autor lo que avala la lectura. De este modo, sus concepciones se incorporan a los pensamientos del narrador. A su vez, estos pensamientos acompañan, aclarándola, la experiencia viva del héroe. Así, participan en el carácter de acontecimiento que reviste para el héroe el nacimiento de la vocación de escritor.

Para poner a prueba nuestras hipótesis de lectura, plantearemos, sucesivamente, tres cuestiones: 1] ¿Cuáles serían los signos del hallazgo del tiempo para quien ignore la conclusión de *En busca...*, dentro de *El tiempo recobrado* (cuya redacción, por otra parte, sabemos que tuvo lugar en la misma época que *Por el camino de Swann*)? 2] ¿Por qué medios narrativos precisos se incorpora la especulación sobre el arte en *El tiempo recobrado* a la historia invisible de una vocación? 3] El proyecto de la obra de arte, nacido del descubrimiento de la vocación del escritor, ¿qué relación restablece entre el tiempo recobrado y el tiempo perdido?

Las dos primeras cuestiones nos sitúan, alternativamente, en cada uno de los focos de la novela; la tercera nos hace superar la diferencia que los separa. En esta última se resuelve la interpretación que propondremos nosotros de *En busca del tiempo perdido*.

1. *El tiempo perdido*

El lector de *Por el camino de Swann*, privado de la interpretación retrospectiva proyectada por el final de la novela sobre su comienzo, no posee todavía ningún medio para cotejar la habitación de Combray, en la que la conciencia experimenta, en su semidespertar, la pérdida de su identidad, de su momento y de su

responsable del tono globalmente peyorativo, la que prevalece en el reconocimiento de los signos del amor; más tenue se hace la voz narrativa en el reconocimiento de los signos sensibles; sin embargo, es ella la que insinúa una interrogación, una exigencia de sentido, en el corazón de las impresiones, hasta el punto de romper su encanto y disipar sus sortilegios. De este modo, el narrador hace constantemente del héroe una conciencia desencantada.

perspectiva, con la biblioteca del hotel Guermites, en la que la conciencia perfectamente lúcida recibe una iluminación decisiva. Este lector, con todo, no puede menos que observar algunos rasgos singulares de esta apertura. Desde la primera frase, la voz del narrador, hablando desde ningún sitio, evoca un antes no datado ni situado, desprovisto de cualquier indicación de distancia respecto del presente de la enunciación, un "antes" multiplicado a su vez infinitamente (se ha comentado muchas veces la unión del pasado compuesto con la expresión "durante largo tiempo"). "Durante largo tiempo me he estado acostando temprano. A veces..." (I, p. 3). Así, el comienzo para el narrador remite a un antes sin frontera (no pudiendo aparecer en este dúo de voces el único comienzo cronológico concebible, el nacimiento del héroe). En este antes de los semidespertares se engarzan los recuerdos de la infancia, a los que la narración aleja así dos grados del presente absoluto del narrador.⁶⁶

Estos mismos recuerdos se articulan en torno a un episodio singular, la experiencia de la magdalena. Este mismo episodio tiene su antes y su después. Antes, no hay más que recuerdos aislados; sólo emerge el recuerdo de cierto beso al atardecer, situado a su vez sobre el fondo de un rito habitual:⁶⁷ beso materno rechazado, a la llegada de Swann; beso esperado en la angustia; beso mendigado, al acabar la velada; beso finalmente conseguido, pero despojado en seguida de la cualidad de la felicidad esperada.⁶⁸ Por vez primera, la voz del narrador se hace clara. Evocando el

⁶⁶ Los momentos de semidespertar sirven de primer sostén de este engarce: "Mi memoria ya había recibido el impulso" (I, p. 8). Un segundo apoyo lo proporciona la asociación entre dos habitaciones: Combray, Balbec, París, Doncières, Venecia, etc. El narrador no deja de recordar, en el momento preciso, esta estructura de engarce: "Así, por mucho tiempo, cuando al despertarme por la noche me acordaba de Combray, nunca vi más que esa especie de sector luminoso destacándose sobre un fondo de indistintas tinieblas, etc." (I, p. 43). Así ocurrirá hasta el cierre de esta especie de "preludio" (como lo llama H. R. Jauss, *Zeit und Erinnerung in Marcel Proust "À la recherche du temps perdu"*, Heidelberg, 1955) en el que están incluidas todas las narraciones de infancia y la propia historia del amor de Swann.

⁶⁷ Este ritual es relatado, como debe ser, en imperfecto: "Ese beso precioso y frágil que de costumbre mamá me entregaba, cuando yo estaba ya en la cama, había que transportarlo entonces desde el comedor a mi alcoba y guardarlo todo el rato que tardaba en desnudarme..." (I, p. 23).

⁶⁸ "Debería sentirme feliz, y no lo era" (I, p. 38).

recuento de su padre, observa: "Hace ya muchos años de esto. La pared de la escalera por donde yo vi ascender el reflejo de la lámpara ha largo tiempo que ya no existe [...] Hace mucho tiempo también que mi padre ya no puede decir a mamá: 'Vete con el niño.' Para mí, nunca volverán a ser posibles horas semejantes" (I, p. 37). El narrador llama así al tiempo perdido, en el sentido de tiempo abolido. Pero también recuerda el tiempo recobrado:

Pero desde hace poco otra vez empiezo a percibir, si escucho atentamente, los sollozos de aquella noche, los sollozos que tuve valor para contener en presencia de mi padre, y que no estallaron hasta que me encontré solo con mamá. En realidad, esos sollozos no cesaron nunca, y sólo porque la vida va callándose cada vez más en torno mío, los vuelvo a oír, como esas campanas de los conventos, tan bien veladas durante el día por el rumor de la ciudad, que parece que se pararon, pero que tornan a tañer en el silencio de la noche (*ibid.*).

Sin la recuperación de los mismos pensamientos al final de *El tiempo recobrado*, ¿reconoceríamos la dialéctica del tiempo perdido y del tiempo recobrado en la tenue voz del narrador?

Sigue luego el episodio base de esta apertura —narrado en pasado simple: la experiencia de la magdalena (I, p. 44). La transición con su "después" es facilitada por una observación del narrador declarando la desgracia de la *memoria voluntaria* y remitiendo al *azar* el cuidado de volver a descubrir el objeto perdido. Para quien ignora la escena final de la biblioteca del hotel Guermantes, que vincula expresamente la restitución del tiempo perdido a la creación de una obra de arte, la experiencia de la magdalena puede despistar a un lector que no guardase, en el centro de su propia espera, todas las reticencias que acompañan la evocación de este momento feliz: "Un placer delicioso me había invadido, aislado, *sin noción de su causa*" (I, p. 45). De ahí la pregunta: "¿De dónde podría venirme aquella alegría tan fuerte? Me daba cuenta de que iba unida al sabor del té y del bollo, pero lo excedía en mucho y no debía de ser de la misma naturaleza. ¿De dónde venía y qué significaba? ¿Cómo aprehenderlo?" (*ibid.*). Pero la cuestión así planteada encubre la trampa de una respuesta demasiado breve, que sería simplemente la de la memoria involuntaria.⁶⁹

⁶⁹ La trampa está en la pregunta que sirve de unión: "¿Llegará hasta la superficie de mi conciencia clara ese recuerdo, ese instante antiguo que la atracción de

Si la respuesta planteada por "este estado desconocido" fuese saturada por el retorno repentino del recuerdo de la primera magdalena ofrecida antaño por la tía Léonie, *En busca...*, apenas iniciada, habría alcanzado su fin. Se limitaría a la búsqueda de semejantes reviviscencias, de las que lo menos que se puede decir es que no requieren el trabajo de ningún arte. Que esto no sea así lo deja entrever al lector atento un solo indicio; es un paréntesis que dice: "aunque aún no había descubierto, y tardaría mucho en averiguar, el porqué ese recuerdo me proporcionaba tanta dicha" (I, p. 47). Sólo en la segunda lectura, ilustrada por *El tiempo recobrado*, tomarán fuerza y sentido estas indicaciones guardadas celosamente por el narrador.⁷⁰ Sin embargo, son ya perceptibles en la primera lectura, aunque no ofrezcan más que una débil resistencia a la interpretación apresurada, según la cual la experiencia de ficción del tiempo en Proust consistiría en la ecuación entre tiempo y memoria involuntaria, la cual haría que dos impresiones distintas, pero semejantes, se superpusieran sólo por obra del azar espontáneamente.⁷¹

Si el éxtasis de la magdalena no es nada más que un signo premonitorio de la revelación final, posee ya, al menos, la virtud de abrir la puerta del recuerdo y permitir el primer bosquejo de *El*

un instante idéntico ha ido a solicitar tan lejos, a conmovier y levantar en el fondo de mi ser? No sé" (I, p. 46).

⁷⁰ Es todo *El tiempo recobrado* el que se anuncia en esta noción del narrador, que reflexiona sobre el esfuerzo del héroe para hacer llegar el éxtasis: "Y luego, por segunda vez, hago el vacío frente a ella, vuelvo a ponerla cara a cara con el sabor aún reciente del primer trago de té, y siento estremecerse en mí algo que acabara de perder ancla a una gran profundidad; no sé el qué, pero que va ascendiendo lentamente; percibo la resistencia y oigo el rumor de las distancias que va atravesando" (I, p. 46). Esta expresión, "distancias que va atravesando", será, como veremos, nuestra última palabra.

⁷¹ H. R. Jaus interpreta la experiencia de la magdalena como la primera coincidencia entre el yo que narra y el yo narrado; además, ve en ella el ahora inicial, siempre precedido de un antes abismal, pero capaz de abrir la puerta del camino hacia adelante del héroe. Doble paradoja, pues, desde el comienzo de la narración el yo que narra es un yo que recuerda lo que le ha precedido; pero, al narrar regresivamente, ofrece al héroe la posibilidad de comenzar su viaje hacia adelante: así se preserva, hasta el final de la novela, el estilo del "futuro en el pasado". El problema de las relaciones entre orientación hacia el futuro y el deseo nostálgico del pasado está en el centro de los capítulos consagrados a Proust en los *Études sur le temps humain*, de Georges Poulet (París, 1952-1968), vol. I, pp. 400-438; vol. IV, pp. 299-335.

tiempo recobrado: los relatos de Combray (I, pp. 48-187). Para una lectura desconocedora de *El tiempo recobrado*, la transición al relato de Combray parece derivar de la convención narrativa más ingenua, aunque no parezca artificial y retórica. Para una segunda lectura, más cultivada, el éxtasis de la magdalena abre el tiempo recobrado de la infancia, como la meditación en la biblioteca abrirá el del tiempo de puesta a prueba de la vocación por fin reconocida. La simetría entre el comienzo y el fin aparece así como el principio rector de la composición: Combray nace de una taza de té (I, p. 48) y el relato de la magdalena nace de los semidespertares de una alcoba, del mismo modo que la meditación en la biblioteca dominará la cadena de las pruebas posteriores. Este engrace, que regula la composición narrativa, no impide la conciencia de avanzar. A la conciencia confusa de las primeras páginas (“me hallaba en mayor desnudez que el hombre de las cavernas”, I, p. 5) responde el estado de una conciencia en vela, mientras despunta el día (I, p. 187).

No quiero abandonar la sección “Combray” sin haber intentado decir lo que, en los recuerdos infantiles, aleja de la especulación sobre la memoria involuntaria y orienta ya la interpretación en el sentido de un aprendizaje de los signos, sin que, sin embargo, este aprendizaje en orden disperso se deje reinscribir fácilmente en la historia de una vocación.

Combray es, en primer lugar, su iglesia, “que resume la ciudad” (I, p. 48). Por una parte, impone a cuanto la rodea, en virtud de su perdurable estabilidad,⁷² la dimensión de un tiempo no ya evaporado, sino vivido; por otra, por sus personajes de vidrieras y tapices y por sus lápidas sepulcrales, imprime sobre todos los seres vivos que el héroe aproxima un carácter general de imagería que hay que descifrar. Paralelamente, la frecuentación asidua de los libros por el héroe tiende a hacer de la imagen la puerta privilegiada a lo real (I, p. 85).

⁷² “El ser un edificio que ocupaba, por decirlo así, un espacio de cuatro dimensiones —la cuarta era la del tiempo— y que, al desplegar a través de los siglos su nave, de bóveda en bóveda y de capilla en capilla, parecía franquear y vencer no sólo unos cuantos metros, sino épocas sucesivas, de las que iba saliendo triunfante” (I, p. 61). No es una casualidad que, volviendo al punto de partida, *El tiempo recobrado* concluya con una evocación final de la iglesia de Combray: el campanario de Saint-Hilaire es, desde ahora, uno de los emblemas del tiempo, según la expresión de Jauss, una de sus expresiones simbólicas.

Combray es también el encuentro del escritor Bergotte (el primero de los tres artistas que aparecen en la narración, según una gradación sabiamente dosificada, mucho antes que la pintora Elstír y Vinteuil, el músico). Este encuentro contribuye a transformar en seres de lectura a los objetos circundantes.

Pero, sobre todo, el tiempo de la infancia sigue estando hecho de islotes inconexos, tan comunicables como, en el espacio, los "dos lados", el de Méséglise, que se demuestra ser el de Swann y de Gilberte, y el lado de Guermites, el de los *nombres* fabulosos de una aristocracia inasequible, sobre todo, el de Mme. de Guermites, el primer objeto de un amor inaccesible. Georges Poulet⁷³ hace bien en establecer aquí un estricto paralelo entre la comunicabilidad de los islotes de temporalidad y la de los parajes, lugares y seres. Distancias no mensurables separan los instantes evocados como los lugares atravesados.

Combray es también,⁷⁴ al contrario de los momentos felices, el recuerdo de algunos acontecimientos anunciadores de desilusiones, cuyo sentido se remite también a una investigación posterior; así, la escena de Montjouvain, entre la señorita de Vinteuil y su amiga, en la que el héroe, que se revela mirón, es introducido por vez primera en el mundo de Gomorra. No carece de importancia, para la comprensión posterior de la noción de tiempo perdido, que esta escena se presente bajo rasgos abominables: la señorita de Vinteuil escupe sobre el retrato de su padre, instalado en una mesita, frente al sofá. Entre esta profanación y el tiempo perdido se establece un vínculo secreto, pero está demasiado disimulado para ser percibido. La atención del lector es dirigida más bien hacia la lectura que de los signos hace el mirón y la interpretación por éste de las insinuaciones del deseo. Más precisamente, el arte de descifrar está dirigido por este episodio insólito hacia lo que Deleuze llama el segundo círculo de los signos, el del amor.⁷⁵ La evocación del "lado de Guermites" exige no menos

⁷³ Georges Poulet, *L'espace proustien* (París, 1963), pp. 52-74.

⁷⁴ Las diferencias de época no son fechadas nunca: "aquel año..." (I, p. 44); "aquel otoño..." (I, pp. 154, 155); "en aquel momento..." (I, p. 155); etcétera.

⁷⁵ "La idea que más tarde me he formado del sadismo quizá proceda de una impresión que tuve cerca de Montjouvain, unos años más tarde, impresión que entonces no vi clara. Se verá más adelante que, por otras razones, el recuerdo de esa impresión estaba llamado a desempeñar un importante papel en mi vida" (I, p. 159). La afirmación "se verá más adelante", seguida de un "estaba llamado a",

reflexión sobre los signos y su interpretación. Los Guermantes son, en primer lugar, nombres fabulosos puestos sobre personajes de tapiz y figuras de vidrieras. A este onirismo de los nombres vincula el autor, mediante un nuevo toque casi imperceptible, los antecedentes de la vocación que —se supone— narra la novela. Pero estos pensamientos de sueño crean, como la lectura de Bergotte, una especie de barrera, como si las creaciones artificiales del sueño revelasen el vacío del genio propio.⁷⁶

En cuanto a las impresiones, recogidas durante los paseos, sólo obstaculizan la vocación de artista cuando parece gobernarlas la exterioridad material, manteniendo “la ilusión de algo parecido a la fecundidad” (I, p. 179), que exime del esfuerzo de buscar lo que “se escondía detrás de ellas” (*ibid.*). El episodio de los campanarios de Martinville, que es repetición del de la magdalena, adquiere sentido precisamente por su contraste con el exceso de las impresiones ordinarias, al igual que de los sueños obsesivos. La promesa de algo oculto, que hay que buscar y encontrar, se adhiere estrechamente al “placer especial” (I, p. 180) de la impresión. Lo que guía la búsqueda es ya el paseo: “Ignoraba yo el porqué del placer que sentí al verlos en el horizonte, y se me hacía muy pesada la obligación de tener que descubrir dicho porqué; tenía deseos de guardar en reserva en la cabeza aquellas líneas que se movían al sol y no pensar más en ellas por el momento” (I, p. 180). Sin embargo, por vez primera la búsqueda del sentido pasa, en primer lugar, por unas palabras, luego por un escrito.⁷⁷

contribuye a restablecer en un sentido prospectivo la dirección globalmente retrospectiva. La escena es a la vez rememorada, proyectada hacia su propio futuro y así distanciada. Sobre la relación entre temporalidad y deseo en Proust, véase Ghislaine Florival, *Le désir chez Proust* (Lovaina-París, 1971), pp. 107-173.

⁷⁶ “Y esos sueños me avisaban de que, puesto que yo quería ser escritor, ya era hora de ir pensando lo que iba a escribir. Pero en cuanto me hacía yo esta pregunta y trataba de encontrar un asunto en que cupiera una significación filosófica infinita, mi espíritu dejaba de funcionar, no veía más que un vacío delante de mi atención, me daba cuenta de que yo no tenía cualidad genial, o acaso que una enfermedad cerebral la impedía nacer” (I, pp. 172-173). Y más adelante: “Y, descorazonado, renunciaba para siempre a la literatura, a pesar de los ánimos que Bloch me había dado” (I, pp. 173-174; véase igualmente I, pp. 178-179).

⁷⁷ “Sin decirme que lo que se ocultaba tras los campanarios de Martinville debía de ser algo análogo a una bonita frase, puesto que se me había aparecido bajo la forma de palabras que me gustaban, pedí papel y lápiz al doctor y escribí, a pesar de los vaivenes del coche, para alivio de mi conciencia y obediencia a mi entu-

Sea lo que fuere de las anotaciones todavía raras, y todas negativas, relativas a la historia de una vocación y, sobre todo, cualquiera que sea la relación oculta entre ésta y los dos episodios de felicidad vinculados a Combray, lo que parece dominar la experiencia aún incoactiva del tiempo en el episodio "Combray", es el carácter que impide coordinar entre sí los diversos ramilletes de acontecimientos no fechados,⁷⁸ comparados "a esos yacimientos profundos de mi suelo mental" (I, p. 184). Masa indistinta de recuerdos a los que sólo "fisuras y grietas de verdad" (I, p. 186) hacen distintos. En una palabra: el tiempo perdido de Combray es el paraíso perdido en el que "la fe creadora" (I, p. 184) no se distingue aún de la ilusión de la realidad desnuda y muda de las cosas exteriores.

Se debe, sin duda, al deseo del autor de subrayar el carácter de ficción autobiográfica de toda la narración de *En busca...*, el que haya intercalado "Unos amores de Swann", un relato en tercera persona entre "Combray" y los "Nombres", narraciones ambas en primera persona. Al mismo tiempo, la ilusión de inmediatez que habían podido engendrar los relatos de la infancia, por su encanto clásico, se desvanece por esta emigración del relato a un personaje distinto. Además, "Unos amores de Swann" construye la máquina infernal de un amor atormentado por la ilusión, la sospecha y la decepción; un amor condenado a pasar por la angustia de la espera, la mordedura de los celos, la tristeza de la decadencia y la indiferencia ante la propia muerte. Esta construcción servirá de modelo para la narración de otros amores, principalmente la del héroe por Albertine. Precisamente, por esta función de paradigma, "Unos amores de Swann" dice algo sobre el tiempo.

Inútil insistir sobre el hecho de que la narración no tiene fecha: está unida por un débil vínculo a los ensueños, relegados a su vez al pasado indeterminado del narrador soñoliento que habla en las primeras páginas del libro.⁷⁹ De este modo, la narra-

siasmo, el trocito siguiente que luego me encontré un día, y en que apenas he modificado nada..." (I, p. 181).

⁷⁸ "Pero, por eso mismo también, como están presentes en aquellas de mis impresiones actuales con que tienen relación, les dan cimiento y profundidad, una dimensión más que a las otras" (I, pp. 185-186).

⁷⁹ "Y así estaba muchas veces, hasta que amanecía, pensando en la época de Combray [...], y por asociación de recuerdos, en unos amores que tuvo Swann antes de que yo naciera. ." (I, p. 186).

ción de tales amores se halla engarzada en los recuerdos brumosos de la infancia, en cuanto pasado anterior al nacimiento. El artificio basta para romper irremediamente la línea cronológica y para abrir la narración a otras cualidades del tiempo pasado, indiferentes a las fechas. Más importante es la distensión del vínculo entre ella y la historia de una vocación, que, según se supone, domina *En busca...*, en todo su conjunto. El vínculo se crea en el plano de la "asociación de recuerdos", evocados al final del relato de "Combray". La breve frase de la sonata de Vinteuil sirve, evidentemente, de unión entre la experiencia de la magdalena (y de los campanarios de Martinville) y la revelación de la escena final gracias a sus retornos sucesivos en la historia del héroe, retornos reforzados, en *La prisionera*, por el recuerdo del septeto de Vinteuil, homólogo poderoso de la reducida frase.⁸⁰ Ésta puede pasar inadvertida en la unidad de la narración debido al vínculo estrecho entre la frase y el amor de Swann por Odette. Swann se apega a su recuerdo, precisamente como enamorado de la diminuta frase (I, p. 212). Ese recuerdo, pues, está demasiado arraigado en el amor de Odette para suscitar la interrogación contenida en su promesa de felicidad. Todo el campo está ocupado por una interrogación más imperiosa, llevada hasta el frenesí, la que engendra continuamente la envidia. El aprendizaje de los signos del amor, entremezclados con los signos de la mundanidad, en el salón Verdurin, es el único que hace coincidir la búsqueda del tiempo perdido con la búsqueda de la verdad y el propio tiempo perdido con la defeción que arruina el amor.

Nada, pues, permite interpretar el tiempo perdido con arreglo a algún tiempo recobrado al no estar la propia evocación de la breve frase liberada de envoltura amorosa. En cuanto a la "pasión por la verdad" (I, p. 273), avivada por la envidia, nada permite aureolarla de los prestigios del tiempo recobrado. El tiempo es sencillamente perdido en el doble sentido de pasado y malgastado.⁸¹

⁸⁰ Para el lector de *El tiempo recobrado*, un pasaje como éste habla directamente: "... Swann descubrió en el recuerdo de la frase aquella, en otras sonatas que le pidió que le tocaran para ver si daba con ella, la presencia de una de esas realidades invisibles en las que yo creía, pero que, como si la música tuviera una especie de influencia electiva sobre su sequedad moral, le atraían de nuevo con deseo y casi con fuerzas de consagrar a ella su vida" (I, p. 211). Y también: "En su gracia ligera había algo ya consumado, algo como la indiferencia que sigue a la pena" (I, p. 218).

⁸¹ No carece de importancia que Swann siga siendo un escritor fracasado: no

En realidad, sólo podrían sugerir la idea de tiempo recobrado dos hechos: el peso dado a algunos momentos raros en los que el recuerdo "unía sus parcelas aboliendo los intervalos", de un tiempo en jirones (I, p. 314), o la quietud del secreto inútilmente perseguido en el tiempo de la envidia y penetrado, finalmente, en el tiempo del amor muerto (I, p. 317). El aprendizaje de los signos se terminaría en este contexto con el acceso al desapego.

Merece que se tenga en cuenta el modo en que la tercera parte de *Por el camino de Swann*, titulada "Nombres de tierras" (I, pp. 383-427), se relaciona con lo que precede en cuanto al encadenamiento de las duraciones.⁸² En efecto, son las mismas "noches de insomnio" (I, p. 383), cuyo recuerdo había servido de engarce para las narraciones de la infancia vinculadas a Combray, las que unen nuevamente, en el recuerdo del ensueño, las habitaciones del Gran Hotel de la Playa de Balbec con las de Combray. No es, pues, sorprendente que un Balbec soñado preceda al Balbec real, a una época de la adolescencia del héroe en que los nombres anticipan las cosas y dicen su realidad antes de cualquier percepción. Así, son los nombres de Balbec, Venecia, Florencia generadores de imágenes y, a través de la imagen, de deseos. ¿Qué puede hacer el lector, en este estadio de la narración, de este "tiempo imaginario" en el que, bajo un único nombre, se agrupan varios viajes? (I, p. 392). Sólo puede mantenerlo en reserva desde el momento en que los Campos Elíseos, bien reales, de los juegos con Gilberte vienen a ocultar el sueño: "Pero en aquel jardín público mis sueños no tenían adónde acogerse" (I, p. 394). Este hiato entre el "doble" imaginario (*ibid.*) y la realidad, ¿es otra figura del tiempo perdido? Sin duda. La dificultad de unir esta figura y todas las que siguen a la línea general de la narración se acrecienta por la ausencia de identidad aparente entre los perso-

escribirá su estudio sobre Vermeer. Como lo ha sugerido ya su referencia a la frase de Vinteuil, morirá sin haber conocido la revelación del arte. *El tiempo recobrado* lo dice claramente (III, pp. 877-878).

⁸² Para unir la narración de "Unos amores de Swann" a la narración principal, el narrador común al relato en tercera persona y al relato en primera se esfuerza en mostrar una última vez a Odette (al menos a la primera Odette, de la que el lector no puede suponer que se convertirá en la madre de Gilberte en la autobiografía de ficción del héroe) "en el crepúsculo de un sueño" (I, p. 378), luego en el recuerdo del despertar. Así, "Unos amores de Swann" concluye en la misma región semionírica que la narración "Combray".

najes precedentes de Swann y, sobre todo, de Odette —que al término de la narración intermedia en tercera persona se podía creer había “desaparecido”— y el Swann y la Odette que se demuestran ser los padres de Gilberte en la época de los juegos en los Campos Eliseos.⁸³

Para el lector que interrumpiese su lectura de *En busca...*, en la última página de *Por el camino de Swann*, el tiempo perdido se resumiría en “la contradicción que debe buscarse en la realidad los cuadros de la memoria, porque siempre les faltaría ese encanto que tiene el recuerdo y todo lo que no se percibe por los sentidos” (I, p. 427). En cuanto a *En busca...*, parecería limitarse a una lucha sin esperanza con esa desviación creciente que engendra el olvido. Incluso los momentos dichosos de Combray, en los que la distancia entre la impresión presente y la pasada se halla transformada mágicamente en una contemporaneidad milagrosa, podrían parecer arrastrados por el mismo olvido devastador. De estos instantes de gracia no se volverá a hablar —excepto una vez— más allá de las páginas de “Combray”. Sólo el sabor de la diminuta frase de la sonata de Vinteuil —sabor que sólo conocemos por la narración dentro de la narración— sigue siendo portador de otra promesa. Pero, ¿de qué? Está reservado al lector de *El tiempo recobrado* penetrar su enigma, al tiempo que el de los momentos felices de Combray.

Sólo queda, pues, abierto, más acá de este cambio, el camino de la desilusión, en el largo descubrimiento de los signos del mundo, del amor y de las impresiones sensibles, que se extiende desde *A la sombra de las muchachas en flor* hasta *La fugitiva*.

⁸³ El autor —no ya el narrador—, sin ningún embarazo, nos presenta juntos, en los Campos Eliseos, al joven Marcel y a la Gilberte del repecho de Combray, cuyo gesto indecente de entonces (I, p. 141) seguirá siendo un enigma hasta *El tiempo recobrado* (III, p. 693). Las coincidencias novelescas no turban a Proust. También es el narrador el que logra transmutar todas las coincidencias en destinos, transformándolas primeramente en peripecias de su narración y luego asignando al azar de los encuentros un sentido casi sobrenatural. *En busca...*, está llena de estos encuentros inverosímiles que el relato hace fructificar. El último, y el más significativo, será, como veremos luego, la conjunción de *Por el camino de Swann* y *El mundo de Guermantes* en la aparición de la hija de Gilberte y de Saint-Loup en las últimas páginas de la novela.

2. *El tiempo recobrado*

Trasladémonos de golpe a *El tiempo recobrado*, segundo foco de la gran elipse de *En busca...*, reservando para la tercera etapa de nuestra investigación el paso del intervalo, desmesuradamente ampliado, que separa ambos focos.

¿Qué entiende el narrador por tiempo recobrado? Para intentar responder a esta pregunta, sacaremos partido de la simetría entre el comienzo y el final de la gran narración. Así como la experiencia de la magdalena delimita, en *Por el camino de Swann*, un antes y un después, el antes de los semidespertares y el después del tiempo recobrado de Combray, también la gran escena de la biblioteca del hotel Guermantes delimita un “antes”, al que el narrador ha dado una amplitud significativa, y un “después”, en el que se descubre la significación última de *El tiempo recobrado*.

En efecto, el narrador no relata *ex abrupto* el acontecimiento que marca el nacimiento de un escritor. Prepara su explosión por el paso de dos grados iniciáticos: el primero, que ocupa con mucho el mayor número de páginas, está entretejido por una bruma de acontecimientos mal coordinados entre sí, al menos en el estado en que quedó el manuscrito inacabado de *El tiempo recobrado*, marcados todos ellos por el doble signo de la desilusión y de la indiferencia.

Es significativo que *El tiempo recobrado* comience por la narración de una estancia en Tansonville, próximo al Combray de la infancia, cuyo efecto no es reavivar el recuerdo, sino aplacar su deseo.⁸⁴ Por esta pérdida de curiosidad, el héroe se conmueve en un principio por lo mucho que eso parece confirmar el sentimiento experimentado antaño en los mismos lugares, “que nunca sabría describir” (I, p. 691). Es necesario renunciar a *revivir* el pasado, si el tiempo perdido, de rasgos aún desconocidos, debe ser *recobrado*.

Esta muerte del deseo de volver a ver está acompañada por la del deseo de poseer a las mujeres que hemos amado. Es notable que el narrador considere esta “falta de curiosidad” como “oca-

⁸⁴ “Cuando vi la poca curiosidad que me inspiraba Combray” (III, p. 691). “Mas, separado de los lugares que atravesaba por toda una vida diferente, no había entre ellos y yo ninguna contigüidad en la que nace, incluso antes de darnos cuenta, la inmediata, deliciosa y total deflagración del recuerdo” (III, p. 692).

sionada por el Tiempo”, entidad personificada que nunca se vinculará sin más ni al tiempo perdido ni a la eternidad, y que quedará simbolizada hasta el fin, como en los más antiguos adagios de la sabiduría, por su poder de destrucción. Volveremos sobre esto al final.

Todos los acontecimientos narrados, todos los encuentros referidos más adelante, son colocados bajo el mismo signo de la decadencia, de la muerte: el relato que hace Gilberte de la pobreza de sus relaciones con Saint-Loup convertido en su marido, la visita a la iglesia de Combray, cuyo poder de perduración subraya la precariedad de los mortales; sobre todo, la abrupta anotación de los “largos años” pasados por el héroe en una residencia de enfermos, que contribuye de modo realista al sentimiento de lejanía y de distanciamiento exigidos por la visión final.⁸⁵ La descripción de París en guerra contribuye a la impresión de erosión que afecta a todas las cosas;⁸⁶ la frivolidad de los salones parisienses reviste un aspecto de decadencia (III, p. 726); el dreyfismo y el antidreyfismo han caído en el olvido; la visita de Saint-Loup, que llega del frente, es la de un aparecido; se informa de la muerte de Cottard, luego de la de M. Verdurin. El encuentro fortuito de *monseigneur* de Charlus en una calle de París en guerra es el que pone sobre esta siniestra iniciación el sello de una mortal abyección. De la degradación de su cuerpo, de sus amores, asciende una extraña poesía (III, p. 766), que el narrador atribuye al completo desapego al que el propio héroe no ha podido acceder todavía (III, p. 774). La escena en el burdel de Jupien, en la que el barón se

⁸⁵ Incluso la célebre imitación de los Goncourt (III, pp. 709-717), que sirve de pretexto al narrador para fustigar la literatura memorialista, fundada en el poder ejercido directamente “de mirar y de escuchar” (III, p. 718), viene a reforzar la tonalidad general de la narración en la que está interpolada, por la repugnancia que la lectura de las páginas, atribuidas ficticiamente a los Goncourt, inspira al héroe respecto de la literatura, y por los obstáculos que interpone al progreso de su vocación (III, pp. 709, 718).

⁸⁶ Es cierto que la transfiguración del cielo parisiense por el destello de los proyectores y la asimilación de los aviadores a algunas valkirias wagnerianas (III, pp. 759, 762) ponen sobre el espectáculo de París en guerra una pincelada de esteticismo, del que no se puede decir si aumenta el carácter espectral de todas las escenas adyacentes o si proviene de la trasposición literaria consustancial al tiempo recobrado. De todos modos, la frivolidad se codea continuamente con la muerte: “Las fiestas llenan lo que será, quizá, si los alemanes siguen avanzando, los últimos días de nuestra Pompeya. Y eso los salvará de la frivolidad” (III, p. 806).

hace flagelar con cadenas por militares en permiso, reduce la pintura de una sociedad en guerra a su quintaesencia de abyección. El cruce, una vez más, en la narración, entre la última visita de Saint-Loup, rápidamente seguida del anuncio de su muerte —que evoca otra, la de Albertine—,⁸⁷ y la narración de las últimas abyecciones de Charlus, que desembocan en su detención, dan a estas páginas un cariz de torbellino fúnebre, que predominará nuevamente, pero cargado de un significado muy distinto, en la escena simétrica que sigue a la gran revelación, la escena de la cena de cabezas de muertos, primera prueba del héroe convertido a la eternidad.

Para subrayar todavía más la nada que envuelve a la revelación, el narrador introduce un corte brutal en su relato: “La nueva residencia sanitaria a la que me retiré no me curó más que la primera, y pasaron muchos años antes de abandonarla” (III, p. 874). Por última vez, durante el trayecto de vuelta a París, el héroe hace el balance lamentable de su estado: “Mentira de la literatura”, “inexistencia del ideal en que había creído”, “inspiración imposible”, “absoluta indiferencia”...

A este primer grado de iniciación por las tinieblas de la reminiscencia sucede otro mucho más breve, marcado por signos premonitorios.⁸⁸ En efecto, el tono de la narración se invierte desde el momento en que el héroe se deja seducir, como antaño en Combray, por el nombre de Guermantes, leído en la invitación a la fiesta de la tarde ofrecida por el príncipe. Pero esta vez el trayecto en coche parece un vuelo: “Y como un aviador que, rodando penosamente en tierra, ‘despega’ bruscamente, me iba elevando despacio hacia las silenciosas alturas del recuerdo” (III, p. 858). El encuentro con la decadencia, en la persona de *monseigneur* de Charlus, convaleciente de un ataque de apoplejía —“que había im-

⁸⁷ “Y, además, resultaba que sus dos vidas tenían cada una un secreto paralelo que yo no había sospechado” (III, p. 848). La relación entre estas desapariciones permite al narrador meditar sobre la muerte, que será integrada posteriormente en la perspectiva del tiempo recobrado: “Pero la muerte parece sujeta a ciertas leyes” (III, p. 850). Más concretamente, la muerte accidental que, a su modo, asocia el azar y el destino, por no decir la predestinación (*ibid.*).

⁸⁸ “Pero a veces, en el momento en que todo nos parece perdido, llega la señal que puede salvarnos; hemos llamado a todas las puertas que no dan a ningún sitio y tropezamos sin saberlo con la única por la que podemos entrar y que habríamos buscado en vano durante cien años, y se nos abre” (III, p. 866).

puesto al viejo príncipe destronado la majestad shakespeariana de un rey Lear" (III, p. 859)—, no fue suficiente para interrumpir la ascensión. El héroe ve más bien, en esta silueta desmoronada, "una especie de dulzura casi física, de desprendimiento de las realidades de la vida, tan visibles en aquellos a quienes la muerte ha hecho entrar ya en su sombra" (III, p. 860). Es entonces cuando el héroe recibe, como una "advertencia" saludable, una serie de experiencias totalmente semejantes, por la felicidad que dispensan, a las de Combray, "que las últimas obras de Vinteuil me habían parecido sintetizar" (III, p. 866): el tropiezo contra unas losas desiguales, el tintineo de una cuchara contra el plato, la rigidez almidonada de una servilleta doblada. Pero mientras que antes el narrador había tenido que remitir para más tarde la elucidación de las razones de esta felicidad, esta vez está totalmente decidido a resolver su enigma. No es que el narrador no haya percibido, desde la época de Combray, que el intenso gozo sentido provenía de la fortuita conjunción de dos impresiones semejantes, pese a su distancia en el tiempo; por otra parte, una vez más, el héroe no tarda en reconocer a Venecia y las dos baldosas desiguales del baptisterio de San Marcos en la impresión de las losas desiguales de París.

El enigma que hay que resolver no es, pues, que la distancia temporal pueda anularse así "por azar", "como por encantamiento", en la identidad de un mismo instante: es que el goce experimentado sea "parecido a una certidumbre y suficiente, sin más pruebas, para que la muerte no me importe" (III, p. 867). Con otras palabras: el enigma que hay que resolver es el de la *relación* entre los momentos felices, ofrecidos por el azar y la memoria involuntaria, y la "historia invisible de una vocación".

El narrador ha dispuesto así cuidadosamente, entre el considerable conjunto de relatos, que abarcan millares de páginas, y la escena decisiva de la biblioteca, una transición narrativa que hace oscilar el sentido de la "novela educativa" del aprendizaje de los signos a la visita. Considerados simultáneamente, las dos hojas de esta transición narrativa tienen a la vez valor de corte y de sutura entre los dos focos de *En busca...* Corte, por los signos de la muerte, que sancionan el fracaso de un aprendizaje de signos privados del principio que nos los haga comprender. Sutura, por los signos premonitorios de la gran revelación.

Henos aquí en el corazón de la gran escena de la visita, que

zanja el primer sentido, aunque no el último, que hay que asignar a la propia noción del *tiempo recobrado*. El estatuto narrativo de lo que puede leerse como una gran disertación sobre el arte —incluso como el arte poético de Marcel Proust insertado por fuerza en su narración— está garantizado por el vínculo diegético sutil que el narrador establece entre esta importante escena y la narración anterior de los acontecimientos con valor de transición iniciática.

Este vínculo actúa en dos planos a la vez; en el anecdótico, en primer lugar, el narrador se ha esforzado en situar la narración de los últimos signos de advertencia en el mismo lugar que la narración de la gran revelación: “el saloncito-biblioteca contiguo al *buffet*” (III, p. 868); en el plano temático, en segundo lugar: el narrador inserta en los momentos felices y en los signos premonitorios su meditación sobre el tiempo, la cual deriva así de los pensamientos del narrador, que reflexiona sobre aquello con que el azar le había obsequiado antes.⁸⁹ Finalmente, en un plano reflexivo más profundo, la especulación sobre el tiempo está anclada en la narración en cuanto acontecimiento creador de la vocación de escritor. La función de origen, así asignada a la especulación en la historia de una vocación, garantiza el carácter irreductiblemente narrativo de esta misma especulación.

Lo que parece distanciar esta especulación respecto de la narración es que el tiempo que exterioriza no es en primer lugar el tiempo recobrado, en el sentido de tiempo perdido y recobrado, sino la suspensión misma del tiempo: *la eternidad* o, con palabras del narrador, “el ser extratemporal” (III, p. 871).⁹⁰ Y ocurrirá así mientras la especulación no haya sido asumida por la decisión de escribir, que restituye al pensamiento el objetivo de una obra que hay que hacer. Que lo extratemporal sea sólo el primer umbral del tiempo recobrado nos lo aseguran algunas anotaciones del narrador: en primer lugar, el carácter fugitivo de la propia contemplación; en segundo, la necesidad de apoyar sobre el “alimen-

⁸⁹ Se observará que esta especulación narrativizada se relata en tiempo imperfecto, tiempo del segundo plano, según Harald Weinrich, en contraste con el pasado simple, tiempo de la incidencia, desde el punto de vista de la puesta en relieve de la narración (véase *supra*, cap. III, p. 2). La meditación sobre el tiempo constituye, en efecto, el segundo plano sobre el que se destaca la decisión de escribir. Hace falta un nuevo pasado simple de incidencia anecdótica para interrumpir la meditación.

⁹⁰ Y todavía: “Un minuto liberado del orden del tiempo ha recreado en nosotros, para sentirlo, el hombre liberado del orden del tiempo” (III, p. 873).

to celestial” de la esencia de las cosas el descubrimiento que hace el héroe de un ser extratemporal que lo constituye; finalmente, el carácter inmanente, y no trascendente, de una eternidad que, de un modo misterioso, circula entre el presente y el pasado cuya unidad realiza. El ser extratemporal no agota, pues, todo el sentido del *tiempo recobrado*. Es cierto que la memoria realiza su milagro en el tiempo⁹¹ *sub specie aeternitatis* y que la inteligencia puede mantener bajo una misma mirada la distancia de lo heterogéneo y la simultaneidad de lo análogo; y es, sin duda, el ser extratemporal, cuando recoge las analogías ofrecidas por el azar y por la memoria involuntaria, así como el trabajo de aprendizaje de los signos, el que devuelve el curso perecedero de las cosas a su esencia “fuera del tiempo” (III, p. 871). Sin embargo, le falta todavía a este “ser extratemporal” el poder de “recobrar los días antiguos” (III, p. 871). En este punto decisivo es donde se revela el sentido del proceso relatado constitutivo de la fábula sobre el tiempo. Queda por hacer que se unan los dos valores asignados, uno junto al otro, al tiempo recobrado.⁹² Unas veces manifiesta la expresión lo extratemporal, y otras, el acto de recobrar el tiempo perdido. Sólo la decisión de escribir pondrá fin a la dualidad de sentido del tiempo recobrado.

A pesar de esta decisión, esta dualidad parece insuperable. Lo extratemporal, en efecto, se entrega a la meditación sobre el origen mismo de la creación estética, en un momento contemplativo, desligado de cualquier inscripción en una obra efectiva y sin tener en cuenta la labor de la escritura. En el orden de lo extratemporal, la obra de arte, considerada en su origen, no es el producto del artífice de palabras, sino que nos preexiste; sólo hay que descubrirla. En este plano, crear es traducir.

⁹¹ Hablando de este ser extratemporal que había sido el héroe, sin saberlo, en el episodio de la pequeña magdalena, el narrador precisa: “Sólo él tenía el poder de hacerme reencontrar los días pasados, el tiempo perdido, ante el cual fracasaban siempre los esfuerzos de mi memoria e inteligencia” (III, p. 871).

⁹² El narrador anticipa esta función de mediador entre los dos valores del tiempo recobrado cuando confiesa: “Y de paso observaba que en esto, en la obra de arte que ya me sentía dispuesto a emprender, sin haberme decidido conscientemente a ello, habría grandes dificultades” (III, pp. 870-871). Hay que observar, con Georges Poulet, que fusión en el tiempo es también fusión en el espacio: “En estas resurrecciones, el lugar lejano engendrado en torno a la sensación común se acopló siempre por un momento, como un luchador, al lugar actual” (III, pp. 874-875).

El tiempo recobrado, en el segundo sentido del término del tiempo perdido *resucitado*, procede de la fijación de ese momento contemplativo fugitivo en una obra duradera. La cuestión está entonces, como decía Platón de las estatuas de Dédalo siempre prestas a la fuga, en encadenar esta contemplación inscribiéndola en la permanencia: "Por eso ahora yo estaba decidido a entregarme a esa contemplación de la esencia de las cosas, a fijarla, pero ¿cómo?, ¿por qué medio?" (III, p. 876). Aquí es donde la creación artística, sobrepasando la meditación estética, ofrece su mediación: "Ahora bien: este medio, que me parecía el único, ¿qué otra cosa es que crear una obra de arte?" (III, p. 879). El error de Swann, a este respecto, había sido asimilar la felicidad ofrecida por la breve frase de la sonata al goce del amor, sin acertar a "encontrarlo en la creación artística" (III, pp. 877-878). También aquí la comprensión de los signos viene en ayuda de la contemplación fugitiva no para sustituirla y, menos aún, para precederla, sino para elucidarla bajo su control.

La decisión de escribir tiene así la virtud de trasponer lo extratemporal de la visión original a la temporalidad de la resurrección del tiempo perdido. En este sentido, se puede decir, con toda verdad, que *"En busca..."*, narra la transición de un significado a otro del tiempo recobrado: en este sentido, es una fábula sobre el tiempo.

Queda por decir cómo el carácter narrativo del nacimiento de una vocación es garantizado por la prueba a que se somete la revelación de la verdad del arte y por el compromiso del héroe en la obra que debe realizarse. Esta prueba pasa por el desfile de la muerte. No resulta, incluso, exagerado afirmar que la relación con la muerte es la que crea la diferencia entre los dos significados del tiempo recobrado: lo extratemporal, que trasciende "las inquietudes por la propia muerte" y nos "despreocupa de las vicisitudes del futuro" (III, p. 871), y la resurrección en la obra del tiempo perdido. Si, finalmente, la suerte de esta última se remite a la labor de la escritura, la amenaza de la muerte no es menor en el tiempo recobrado que en el perdido.⁹³

⁹³ El "lenguaje universal" (III, p. 903), en el que debe traducirse la impresión, tampoco deja de tener relación con la muerte: como la historia para Tucídides, la obra de arte, para el narrador de *En busca...*, puede hacer "de los que ya no están en su esencia más verdadera una adquisición perpetua para todas las almas" (III,

Esto ha querido significar el narrador al proseguir el relato de la conversión a la escritura con el sorprendente espectáculo que ofrecen los invitados a la cena del príncipe de Guermantes; esta cena, que parecía que todos los invitados habían “convertido en una fiesta” (III, p. 920) —realmente, una fiesta de muerte—, es interpretada expresamente por el narrador como “un golpe teatral”, que, según dice, “iba a oponer a mi empresa la más grave de las objeciones” (*loc. cit.*). ¿Cuál de ellas? No siendo el recuerdo de la muerte, que, sin influencia sobre lo extratemporal, amenaza su expresión temporal, sería la propia obra de arte.

En efecto, ¿qué son los personajes de esta danza macabra?

Muñecos, sí, pero muñecos que, para identificarlos con lo que habíamos conocido, había que contemplarlos en varios planos a la vez, situados detrás de ellos y dándoles profundidad, exigiendo un trabajo mental ante aquellos viejos fantoches, ya que había que mirarlos con la memoria al mismo tiempo que con los ojos. Muñecos inmersos en los colores inmateliales de los años, muñecos que exteriorizaban el Tiempo, el Tiempo que habitualmente no es visible y que, para serlo, busca cuerpos y, allí donde los encuentra, los captura para proyectar en ellos su linterna mágica (III, p. 924).⁹⁴

Y ¿qué anuncian todas esas cabezas de moribundos sino la cercanía de la propia muerte del héroe? (III, p. 927). He aquí la ame-

p. 903). ¿Perpetua? Bajo esta ambición se encubre la relación con la muerte: “Las penas son servidores oscuros, detestados, contra los que luchamos, bajo cuyo imperio caemos cada vez más, servidores atroces, imposibles de sustituir y que, por vías subterráneas, nos llevan a la verdad y a la muerte. ¡Dichosos aquellos que han encontrado la primera antes que la segunda y para los que, por próximas que deban estar una de otra, ha sonado la hora de la verdad antes que la hora de la muerte!” (III, p. 910).

⁹⁴ Volveré en la conclusión sobre esta visibilidad del tiempo “exteriorizado”, que ilumina a los mortales con su linterna mágica. En el mismo sentido, un poco más adelante: “[...] y así ya no era sólo lo que los jóvenes de antaño habían llegado a ser, sino lo que llegarían a ser los de hoy lo que con tanta fuerza me daba la sensación del tiempo” (III, p. 945). Se trata también de “la sensación del tiempo transcurrido” (III, p. 957) y de la alteración de los seres como de “un efecto (pero que se ejerce esta vez sobre el individuo y no sobre el estamento social) del tiempo” (III, p. 964). Esta figuración del tiempo en la densa carnicería hay que incluirla en la “galería de las figuras simbólicas” (Jauss, *op. cit.*, pp. 152-166), que, a lo largo de toda la novela, constituyen otras tantas figuraciones del tiempo invisible: hábito, pena, celo, olvido y ahora vejez. Estos emblemas —afirmo yo— dan visibilidad al “artista, el tiempo”.

naza: “Yo descubriría esta acción destructora del tiempo en el momento mismo en que pretendía aclarar, intelectualizar en una obra de arte, realidades extratemporales” (III, p. 930). Confesión importante: ¿el viejo mito del Tiempo destructor sería más fuerte que la visión del tiempo recobrado por la obra de arte? Sí, si se desligaba la segunda significación del tiempo recobrado de la primera. Y, sin duda, el héroe es presa de esta tentación hasta el final del relato.

Esta tentación es poderosa en la medida en que el trabajo de la escritura se hace dentro del mismo tiempo que el tiempo perdido. Peor, en la medida en que el relato que precede ha subrayado, en cierta manera, precisamente en cuanto narración, el carácter de acontecimiento fugitivo vinculado al descubrimiento de su abolición en lo supratemporal. Sin embargo, no es la última palabra. Para el artista capaz de preservar la relación del tiempo resucitado con lo extratemporal, el Tiempo revela su otra cara mítica: la identidad profunda que conservan los seres, pese a su degradación, muestra “la fuerza de renovación original del Tiempo, que, sin dejar de respetar la unidad del ser y las leyes de la vida, sabe cambiar así la decoración e introducir audaces contrastes en dos aspectos sucesivos de un mismo personaje” (III, p. 935).

Cuando más adelante hablemos de la agnición, como concepto clave de la unidad entre los dos focos de la elipse de *En busca...*, recordaremos que lo que hace reconocibles a los seres es, una vez más, “el artista, el Tiempo” (III, p. 936): “Por otra parte, es un artista —observa el narrador— que trabaja muy despacio” (*ibid.*). El narrador ha visto un signo de que este pacto entre las dos figuras del *Tiempo recobrado* pueda concluirse y preservarse en el encuentro que nada de lo que precede permitía esperar: la aparición de la hija de Gilberte Swann y de Robert de Saint-Loup, símbolo de la reconciliación entre ambos “lados”, el de Swann por su madre y el de Guermantes por su padre: “Me pareció muy bella: llena aún de esperanzas, reidora, formada en los mismos años que yo había perdido, parecida a mi Juventud” (III, p. 1032). Esta aparición, que concretiza una reconciliación, varias veces anunciada o anticipada en la obra, ¿intenta sugerir que la creación tiene un pacto con la juventud —con la “natalidad”, diría Hannah Arendt— que hace al arte, a diferencia del amor, más fuerte que la muerte?⁹⁵

⁹⁵ “El tiempo incoloro e inasible, para que yo pudiese, por decirlo así, verlo y

Este signo no es ya, como los precedentes, anunciador o premonitorio, es un "acicate":

Además, esta idea del Tiempo tenía para mí otro valor: era un acicate, me decía que ya era hora de comenzar si quería conseguir lo que a veces había sentido en el transcurso de mi vida, en breves fogonazos, camino de Guermantes, en mis paseos en coche con madame de Villeparisis, y que me hizo considerar la vida como digna de ser vivida. ¡Cuánto más me lo parecía ahora que creía poder llenarla de luz, esa vida que vivimos en tinieblas, traída a la verdad de lo que era, esa vida que falseamos continuamente, realizada por fin en un libro! (III, p. 1032).

3. *Del tiempo recobrado al tiempo perdido*

Al término de esta investigación sobre *En busca...*, considerada como fábula sobre el tiempo, queda por caracterizar la *relación* que la narración establece entre los dos focos de la elipse: el aprendizaje de los signos, con su tiempo perdido, y la revelación del arte, con su exaltación de lo extratemporal. Esta relación es la que caracteriza al tiempo como tiempo recobrado, más exactamente como tiempo *perdido-recobrado*. Para comprender el adjetivo es necesario interpretar el verbo: ¿qué es, realmente, recobrar el tiempo perdido?

Para responder a esta pregunta sólo queremos, una vez más, conocer los pensamientos del narrador, que medita sobre una obra que no está todavía escrita (en la ficción, esta obra no es la que acabamos de leer). De ello se deduce que son las dificultades esperadas de una obra aún por hacer las que designan mejor el sentido que se ha de dar al acto de recobrar el tiempo.

Estas dificultades las encontramos condensadas en la declaración por la que el narrador intenta caracterizar el sentido de su vida pasada respecto de la obra que hay que crear: "De suerte que, hasta aquel día, toda mi vida habría podido y no habría podido resumirse en este título: Una vocación" (III, p. 899).

La ambigüedad sabiamente aprovechada entre el sí y el no merece reflexión. No, ya que "la literatura no había desempeñado

tocarlo, se había materializado en ella y la había modelado como una obra maestra, mientras que, paralelamente, en mí no había hecho, ¡ay!, más que su obra" (III, p. 1031).

papel alguno en mi vida" (*ibid.*). Y sí, puesto que toda esa vida "formaba una *reserva*" cuasi vegetativa de la que se iba a alimentar el organismo en germen: "Mi vida estaba así en *relación* [cursivas nuestras] con lo que traería su maduración" (*ibid.*).

¿Qué dificultades debe, pues, superar el acto de recobrar el tiempo perdido? ¿Y por qué la solución lleva en su seno esta señal de ambigüedad?

Se ofrece una primera hipótesis: la *relación* sobre la que se edifica el acto de recobrar el tiempo a escala global de *En busca...*, ¿no sería deducida de la que la reflexión descubre en los ejemplos canónicos de reminiscencia dilucidada, esclarecida? En cambio, ¿no constituirían estas experiencias ínfimas el laboratorio en miniatura en el que se forja la *relación* que confiere su unidad al conjunto de *En busca...*?

Semejante extrapolación se lee en las siguientes declaraciones:

Lo que llamamos la realidad es cierta relación entre esas sensaciones y esos recuerdos que nos circundan simultáneamente —relación que suprime una simple visión cinematográfica, la cual se aleja así de lo verdadero cuanto más pretende aferrarse a ello—, relación única que el escritor debe encontrar para encadenar para siempre en su fase los dos términos diferentes (III, p. 889).

Todo tiene importancia aquí: "relación única", como en los momentos dichosos y en todas las experiencias análogas de reminiscencia, una vez esclarecidos éstos, relación para "encontrar", relación en la que dos términos diferentes son "encadenados para siempre en una frase".

Se abre así una primera pista, que conduce a buscar la de las figuras de estilo cuya función es precisamente plantear la relación entre dos objetos diferentes. Esta figuración es la *metáfora*. Esto atestigua el narrador en una declaración⁹⁶ en la que veo gustosa-

⁹⁶ Este texto, que sigue al que acabamos de citar, debe transcribirse en su totalidad: "Es posible hacer que se sucedan indefinidamente en una descripción los objetos que figuraban en el lugar descrito, pero la verdad sólo empezará en el momento en que el escritor tome dos objetos diferentes, establezca su relación, análoga en el mundo del arte a la que es la relación única de la ley causal en el mundo de la ciencia, y los encierre en los anillos necesarios de un bello estilo; incluso, como la vida, cuando, adscribiendo una cualidad común a dos sensaciones, aísle su esencia común reuniendo una y otra, para sustraerlas a las contingencias del tiempo, en una metáfora" (III, p. 889).

mente, con Roger Schattuck,⁹⁷ una de las claves hermenéuticas de *En busca...*: esta relación metafórica, esclarecida por la elucidación de los momentos dichosos, se convierte en la matriz de todas las relaciones a que dos objetos distintos, pese a su diferencia, son elevados a la esencia y sustraídos a las contingencias del tiempo. Todo aprendizaje de los signos, que se desarrolla a lo largo de toda la novela, cae así bajo la ley percibida en el ejemplo privilegiado de algunos signos premonitorios, ya portadores del sentido desdoblado que la inteligencia no tiene más que esclarecer. La metáfora reina donde la visión cinematográfica, puramente sucesiva, fracasa, por no poner en relación sensaciones y recuerdos. El narrador se ha dado cuenta de la aplicación general que se puede hacer de esta relación metafórica cuando la declara “análoga en el mundo del arte a lo que es la relación única de la ley causal en el mundo de la ciencia” (*ibid.*). En consecuencia, ya no hay énfasis alguno en decir que sensaciones y recuerdos, a escala global de *En busca...*, se encierran “en los anillos necesarios de un bello estilo” (*ibid.*). El estilo no designa nada ornamental, sino la entidad singular que resulta de la conjunción, en una obra de arte única, entre las cuestiones de las que procede y las soluciones que plantea. El tiempo recobrado es, en este primer sentido, el tiempo perdido eternizado por la metáfora.

Esta primera pista no es la única: la solución *estilística*, colocada bajo el emblema de la metáfora, exige el complemento de una solución que se puede llamar *óptica*.⁹⁸ El propio narrador nos exhorta a seguir esta segunda pista, con tal de identificar después el punto en que las dos se recortan, al declarar que, “para el escri-

⁹⁷ Roger Schattuck, *Proust's binoculars; a study of memory, time and recognition in "À la recherche du temps perdu"* (Nueva York, 1963), inicia con este texto famoso un estudio de cuyos méritos hablaré más adelante.

⁹⁸ Debo a la obra de Schattuck las observaciones que siguen. No se limita sólo a una relación de las imágenes ópticas que jalonan *En busca...* (linterna mágica, caleidoscopio, telescopio, microscopio, cristales de aumento, etc.), sino que intenta discernir las reglas de la dióptrica proustiana fundada en el contraste binocular. La óptica proustiana no es directa, sino desdoblada, y autoriza a Schattuck a calificar a toda la novela como una *stereo-optics of Time*. El texto canónico, a este respecto, dice así: “Por todos estos aspectos, una fiesta como aquella en que yo me encontraba [...] era como lo que antes se llamaba ‘vista óptica’, pero una vista óptica de los años, no la vista de un momento, no la vista de una persona situada en la perspectiva deformadora del tiempo” (III, p. 925).

tor, el estilo es como el color para el pintor: una cuestión no de técnica, sino de visión" (III, p. 895).

Por visión hay que entender cualquier cosa que no sea una reviviscencia de lo inmediato: una lectura de los signos, que, según sabemos, exige un aprendizaje. Si el narrador llama *visión* a la experiencia del tiempo recobrado, es en la medida en que este aprendizaje es coronado por un *reconocimiento*, que es la señal misma de lo extratemporal sobre el tiempo perdido.⁹⁹ Son, una vez más, los momentos dichosos los que ilustran en miniatura esta visión estereoscópica erigida en reconocimiento. Pero la idea de una "visión óptica" se aplica precisamente al aprendizaje completo de los signos. Este aprendizaje, en efecto, está lleno de errores de óptica, que, retrospectivamente, revisten al sentido de un desconocimiento. A este respecto, el tipo de danza macabra —la cena de cabezas— que sigue a la gran meditación no está marcada sólo por el signo de la muerte, sino también por el del no-reconocimiento (III, pp. 931, 948, etc.). El héroe no consigue ni siquiera reconocer a Gilberte. Esta escena es capital en cuanto coloca retrospectivamente toda la investigación anterior a la vez bajo el signo de una comedia de los errores (ópticos) y sobre la trayectoria de un proyecto de reconocimiento integral. Esta interpretación global de *En busca...*, en términos de reconocimiento autoriza considerar el encuentro del héroe con la hija de Gilberte como una última escena de reconocimiento en la medida en que, como se ha dicho anteriormente, la joven encarna la reconciliación entre los dos lados, el de Swann y el de Guermantes.

Las dos pistas que acabamos de seguir se vuelven a cruzar en alguna parte: metáfora y reconocimiento poseen en común el poder elevar dos impresiones al plano de la esencia, sin abolir su diferencia: "En efecto, 'reconocer' a alguien, y, más aún, después de no haber podido reconocerlo, identificarlo, es pensar en dos cosas contradictorias bajo una misma denominación" (III, p. 939). Este texto capital establece la equivalencia entre metáfora y reconocimiento, haciendo de la primera el equivalente lógico del segundo ("pensar en dos cosas contradictorias bajo una misma de-

⁹⁹ Roger Schattuck lo subraya perfectamente: el momento último del libro no es un momento feliz, sino un reconocimiento (p. 37): "Después del supremo rito de reconocimiento al final, la naturaleza pasional de la vida desaparece en el descubrimiento del auténtico camino del arte" (p. 38).

nominación”), y del segundo, el equivalente temporal de la primera “admitir que lo que estaba aquí, el ser que recordamos, ya no está, y que lo que está es un ser que no conocíamos” (*ibid.*). Así, se puede decir que la metáfora es en el orden del estilo lo que el reconocimiento es en el de la visión estereoscópica.

Pero la dificultad vuelve a surgir en este mismo punto. ¿En qué consiste la relación entre el estilo y la visión? Con esta pregunta entramos en contacto con el problema que domina el conjunto de *En busca...*, el de la relación entre la escritura y la impresión; en un sentido último, entre la literatura y la vida.

Con esta nueva pista se va a descubrir un tercer sentido de la noción de tiempo recobrado: el tiempo recobrado —diremos ahora— es la *impresión recobrada*. Pero, ¿qué es la impresión recobrada? Una vez más, hay que partir de la exégesis de los momentos dichosos y extenderla al aprendizaje global de los signos perseguido a lo largo de *En busca...* Para recobrar la impresión, debe perderse antes, en cuanto goce inmediato, prisionero de su objeto exterior; este primer estadio del redescubrimiento marca la total interiorización de la impresión.¹⁰⁰ Un segundo estadio es la transposición de la impresión en ley, en idea;¹⁰¹ el tercero, la inscripción de este equivalente espiritual en una obra de arte. Habría un cuarto estadio, al que sólo se hace alusión una vez en la novela, cuando el narrador evoca a sus futuros lectores: “A mi juicio, no serían mis lectores, sino los propios lectores de sí mismos, porque mi libro no sería otra cosa que una especie de esos cristales de aumento como los que ofrecía a un comprador el óptico de Combray; mi libro, gracias al cual les daría yo el medio de leerse a sí mismos” (III, p. 1033).¹⁰²

¹⁰⁰ “[...] como toda impresión es doble, medio oculta en el objeto, prolongada en nosotros mismos por otra mitad que sólo nosotros podríamos conocer, nos apresuramos a prescindir de ella, es decir, de la única a la que debiéramos ser fieles...” (III, p. 891).

¹⁰¹ “En suma, tanto en un caso como en otro, se trate de impresiones como la que me produjo ver los campanarios de Martinville o de reminiscencias como la de la desigualdad de las dos losas o el sabor de la magdalena, había que procurar interpretar las sensaciones como los signos de tantas leyes y de tantas ideas, intentar pensar, es decir, hacer salir de la penumbra lo que había sentido, convertirlo en un equivalente espiritual” (III, pp. 878-879).

¹⁰² Volveremos a encontrar esta última frase de la alquimia de la escritura en nuestra cuarta parte, en el marco de la reflexión sobre la conclusión de la obra en el acto de la lectura.

Esta alquimia de la impresión recobrada plantea a maravilla la dificultad que el narrador percibe al franquear el umbral de la obra: ¿Cómo no sustituir la vida por la literatura o, aún más, bajo el vocablo de las leyes y de las ideas, no disolver la impresión en una psicología o en una sociología abstracta, despojada de todo carácter narrativo? El narrador replica a este peligro por el afán de preservar un equilibrio inestable entre las impresiones cuyo “carácter —afirma— radicaba en que yo no podía elegir las a mi antojo, sino que me eran dadas tales como estaban” (III, p. 879), y por otra parte, el descifre de los signos, orientado hacia el cambio de la impresión en obra de arte. Parece, pues, que la creación literaria camina en dos sentidos contrarios.

Por un lado, la impresión debe conservar “el control [...], de la verdad de todo el cuadro” (III, p. 879).¹⁰³ En esta misma línea, a veces el narrador habla de la vida como de un “libro interior de signos desconocidos” (*ibid.*). Nosotros no hemos escrito este libro: pero “el libro de caracteres figurados, no trazados por nosotros, es nuestro único libro” (III, p. 880).¹⁰⁴ Mejor aún: es “nuestra verdadera vida, la realidad tal como la hemos sentido y que difiere tanto de lo que creemos, que nos invade tal felicidad cuando un azar nos trae el recuerdo verdadero” (III, p. 881). Por lo tanto, la escritura de la obra que hay que hacer se funda en “la sumisión a la realidad interior” (III, p. 882).¹⁰⁵

Por otro lado, la lectura del libro de la vida consiste “en un acto de creación en el que nadie puede remplazarnos, ni siquiera

¹⁰³ “Yo no había ido a buscar las dos losas desiguales del patio donde tropecé. Pero precisamente la manera fortuita, inevitable, en que había vuelto a encontrar esta sensación, certificaba la verdad del pasado que resucitaba, de las imágenes que desencadenaba, puesto que sentimos su esfuerzo por emerger hacia la luz, sentimos la alegría de la realidad recobrada” (III, p. 879).

¹⁰⁴ “Todo el problema de la huella es aquí constante: “Ese libro, el más penoso de todos de descifrar, es también el único dictado por la realidad, el único cuya ‘impresión’ la ha hecho en nosotros la realidad misma. Cualquiera que sea la idea dejada en nosotros por la vida, su figura material, huella de la impresión que nos ha hecho, es también la prueba de su verdad necesaria” (III, p. 880). Volveremos sobre el problema de la huella en la cuarta parte.

¹⁰⁵ En este sentido, el artista no es menos *deudor* que el historiador respecto de algo que les precede. Volveremos sobre ello en la cuarta parte. En el mismo sentido: “...me daba cuenta de que ese libro esencial, el único libro verdadero, un gran escritor no tiene que inventarlo, en el sentido corriente, porque existe ya en cada uno de nosotros; no tiene más que traducirlo. El deber y el trabajo de un escritor son el deber y el trabajo de un traductor” (III, p. 890).

colaborar con nosotros" (III, p. 887). Ahora parece que todo oscila del lado de la literatura. Conocemos el texto famoso: "La verdadera vida, la vida al fin descubierta y dilucidada, la única vida, por lo tanto, realmente vivida es la literatura; esa vida que, en cierto sentido, habita cada instante en todos los hombres tanto como en el artista. Pero no la ven, porque no intentan esclarecerla" (III, p. 895). Esta declaración no debe desorientar. No conduce en absoluto a la apología del libro en Mallarmé. Lo que plantea es una ecuación que, al término de la obra, debería ser totalmente reversible entre la vida y la literatura, en definitiva, entre la impresión conservada en su huella y la obra de arte, que expresa el sentido de la impresión. Pero esta reversibilidad no es dada en ninguna parte: debe ser el fruto del trabajo de la escritura. En este sentido, *En busca...*, podría titularse *En busca de la impresión perdida*, pues la literatura no es más que la impresión recobrada, "la alegría de la realidad recobrada" (III, p. 879).

Así se ofrece a nuestra meditación una tercera versión del tiempo recobrado. Más que añadirse a las dos precedentes, las engloba. En la impresión recobrada se vuelven a cruzar las dos pistas que hemos seguido y se reconcilian lo que podríamos llamar los dos "lados" de *En busca...*: en el orden del estilo, el lado de la metáfora; en el orden de la visión, el del reconocimiento.¹⁰⁶ En cambio, metáfora y reconocimiento hacen explícita la *relación* sobre la que se edifica la impresión recobrada, la relación entre la vida y la literatura. Y siempre esta relación incluye el olvido y la muerte.

Ésta es la riqueza de sentido del tiempo recobrado o, más bien, de la operación de recobrar el tiempo perdido. Este sentido abarca las tres versiones que acabamos de explorar. El tiempo recobrado —diremos nosotros— es la *metáfora* que encierra las diferencias "en los anillos necesarios de un bello estilo"; es también el *reconocimiento* que corona la visión estereoscópica; es, finalmente, la *impresión recobrada*, que reconcilia la vida y la literatura. En efecto, en la medida en que la vida figura el lado del tiempo per-

¹⁰⁶ Meditando cómo concluían en la señorita de Saint-Loup los dos "lados" donde el héroe había hecho tantos paseos y sueños, el narrador se da cuenta de que toda su obra estará hecha de todas las "transversales" que reúnen las impresiones, las épocas, los lugares (III, pp. 1038-1039). Tantos caminos, tantas transversales y distancias transitadas.

dido y la literatura el de lo extratemporal, tenemos derecho a decir que el tiempo recobrado expresa la recuperación del tiempo perdido en lo extratemporal, como la impresión recobrada expresa la de la vida en la obra de arte.

Los dos focos de la elipse de *En busca...* no se confunden: entre el tiempo perdido del aprendizaje de los signos y la contemplación de lo extratemporal sigue habiendo una distancia. Pero será una distancia *transitada*.

Concluiremos con esta última expresión. Indica, en efecto, la transición de lo extratemporal, entrevista en la contemplación, a lo que el narrador llama el "tiempo incorporado" (III, p. 1046).¹⁰⁷ Lo extratemporal no es más que un punto de paso: su virtud será transformar en duración continua los "cauces obturados de épocas discontinuas". Lejos, pues, de desembocar en una visión bergsoniana de una duración desprovista de toda extensión, *En busca...*, confirma el carácter *dimensional* del tiempo. El itinerario de la narración va desde la idea de una distancia que separa hasta la de una distancia que une. Confirma esto la última figura del tiempo propuesta por ella: la de una acumulación de la duración de alguna forma por debajo de nosotros mismos. Así, el narrador-héroe ve a los hombres como "encaramados en unos zancos vivos que crecen continuamente, que a veces llegan a ser más altos que campanarios, que acaban por hacerles la marcha difícil y peligro-

¹⁰⁷ La figuración que corresponde a este tiempo incorporado es la repetición, al inicio y al final de *En busca...*, del mismo recuerdo de la iglesia de Saint-Hilaire de Combray: "Entonces pensé de pronto que si tenía aún fuerzas para realizar mi obra, aquella fiesta que —como antaño en Combray ciertos días que influyeron sobre mí— me dio, hoy mismo, la idea de mi obra y, a la vez, miedo de no poder realizarla, marcaría ciertamente, en ella ante todo, la forma que antaño presenté en la iglesia de Combray y que nos es habitualmente invisible, la del tiempo" (III, pp. 1044-1045); para esta última iluminación retrospectiva, el narrador ha reservado el pasado simple junto al adverbio "de pronto". Una última vez, la iglesia de Combray restituye la proximidad en la distancia que, desde el comienzo de *En busca...*, marcaba la evocación de Combray. *El tiempo recobrado* es, entonces, la repetición: "Si era esta noción del tiempo incorporado, de los años transcurridos no separados de nosotros, lo que ahora tenía yo la intención de poner tan fuertemente de relieve, es porque en este mismo momento, en el hotel del príncipe de Guermantes, vuelvo a oír aquel ruido de los pasos de mis padres despidiendo a Monsieur Swann, y aquel tintineo, repercutiente, ferruginoso, insistente, estrepitoso y fresco de la pequeña campanilla que me anunciaba que Monsieur Swann se había ido por fin y que mamá iba a subir. Eran los mismos, situados, sin embargo, en un pasado tan lejano" (III, p. 1046).

sa, y de los que pronto se derrumban" (III, p. 1048). En cuanto a él mismo, habiendo incorporado a su presente un "tiempo tan largo", se veía "encaramado en su cima vertiginosa" (III, p. 1047). Esta última figura del tiempo recobrado dice dos cosas: no sólo que el tiempo perdido se contiene en el tiempo recobrado, sino también que, en definitiva, es el Tiempo el que nos contiene. En efecto, *En busca...*, no se cierra con un grito de triunfo, sino con un "sentimiento de fatiga y de miedo" (*ibid.*), pues el tiempo recobrado es también la muerte recobrada. *En busca...*, según la expresión de H. R. Jauss, no ha engendrado más que un tiempo *interim*, el de una obra todavía por hacer y que la muerte puede echar por tierra.

Que, en última instancia, el tiempo nos envuelve, como se decía en los viejos mitos, lo sabíamos desde el principio: el comienzo narrativo tenía esto de extraño: que remitía a un anterior indefinido. El cierre narrativo no hace otra cosa: la narración se para cuando el escritor se pone a trabajar. De ahora en adelante, todos los tiempos verbales pasan del futuro al condicional:

Lo que yo tenía que escribir era otra cosa, más larga y para más de una persona. Prolija de escribir. Por el día, lo más que podía hacer era intentar dormir. Si trabajaba, sería sólo de noche. Pero necesitaría muchas noches, quizá cien, acaso mil. Y viviría con la ansiedad de no saber si el Dueño de mi destino, menos indulgente que el sultán Sheriar, por la mañana, cuando interrumpiera mi relato, se dignaría aplazar la ejecución de mi sentencia de muerte, permitiéndome continuarlo la próxima noche (III, p. 1043).¹⁰⁸

Tal vez por esto, ¿podría ser mi última palabra la de emplazar mi persona y a la Humanidad entera a su lugar *en* el Tiempo? Lugar, es cierto, "sumamente grande, comparado con el tan restringido que se les asigna en el espacio" (*ibid.*), pero, no obstante, lugar "en el Tiempo" (III, p. 1048).

¹⁰⁸ Sobre la *cuestión de la escritura*, incluso sobre la imposibilidad de escribir, véase Gérard Genette, *La question de l'écriture*, y Léo Bersani, "Déguisement du moi et art fragmentaire", en *Recherche de Proust* (París, 1980), pp. 7-33.

CONCLUSIONES

Me gustaría, al término de esta tercera parte de mi estudio, hacer un balance como el que presenté al finalizar la segunda (t. I, pp. 365-371).

Lo realizaré relacionándolo, en primer lugar, con el modelo narrativo elaborado en la primera parte de la obra, con el título de la triple *mimesis*. El estudio que acabamos de leer pretende, en efecto, mantenerse estrictamente dentro de los límites de *mimesis* II, de la relación mimética que Aristóteles identifica con la composición regulada de una fábula. ¿Me he mantenido fiel a esta importante ecuación entre *mimesis* y *mythos*?

Quisiera dar libre curso a ciertos escrúpulos que me han acompañado a lo largo de toda la redacción de este volumen.

El más fácil de formular encuentra aún su respuesta en la *Poética* de Aristóteles: el uso que hacemos del sustantivo *relato*, del adjetivo *narrativo* y del verbo *narrar*, que yo considero rigurosamente intercambiables, ¿no padece un equívoco grave, en la medida en que se dijera que abarca, bien todo el campo de la *mimesis* de acción, bien sólo el modelo diegético, con exclusión del dramático? Más aún, ¿no hemos trasladado subrepticamente, gracias a este equívoco, al modo diegético categorías propias del modo dramático?

El derecho de emplear el término relato en un sentido genérico, respetando siempre en los contextos apropiados la diferencia específica entre ese modo y el dramático, me parece fundado en la propia elección de la idea de *mimesis de acción* como categoría dominante. En efecto, el *mythos*, del que deriva nuestro principio de construcción de la trama, es una categoría de igual amplitud que la *mimesis* de acción. De esta elección se deduce que la distinción entre modo diegético y dramático pasa al segundo plano; responde a la pregunta del “cómo” de la *mimesis* y no a la del “qué”; por eso se pueden tomar indiferentemente de Homero o de Sófocles ejemplos de tramas bien hechas.

El mismo escrúpulo resurge, sin embargo, bajo otra forma, del examen del encadenamiento de nuestros cuatro capítulos. Se nos concederá, sin duda, que al ensanchar y profundizar la noción de

trama, como hemos anunciado en la introducción de nuestros dos primeros capítulos, hemos confirmado y consolidado la prioridad del sentido genérico de la narración respecto del sentido específico del modo diegético. En cambio, se nos podrá reprochar haber cerrado progresivamente nuestros análisis sobre el modo diegético, al tratar de los juegos sobre el tiempo. La distinción entre enunciación y enunciado, la insistencia sobre la dialéctica entre el discurso del narrador y el del personaje, la concentración final sobre el punto de vista y la voz narrativa, ¿no caracterizan preferentemente al modo diegético? Para prevenir esta objeción he tenido sumo cuidado en no retener, de estos juegos con el tiempo, más que su contribución a la *composición* de la obra literaria, según la lección tomada de Bajtín, Genette, Lotman y Ouspenski. Así creo haber “enriquecido” la noción de trama, según prometí en la Introducción, y haberla mantenido en el mismo grado de generalidad que la *mimesis* de acción, que sigue siendo así el concepto rector. Admito gustosamente que mi respuesta sería más convincente si análisis semejantes a los que Henri Gouhier ha consagrado al arte dramático pudiesen mostrar que las mismas categorías, entre otras, las de punto de vista y de voz, actúan en el orden dramático; demostraría que nuestra concentración en la novela no representa más que una restricción de hecho, inversa a la que practica Aristóteles en beneficio del *mythos* trágico. Es un hecho que esta demostración se echa de menos en nuestro trabajo.

Desgraciadamente, la evocación que acabamos de hacer de la *novela* da nueva vida al escrúpulo inicial por una razón que proviene de la naturaleza misma de este género. ¿Constituye la novela simplemente un ejemplo, entre otros, de relato de ficción? Esto parece presuponer la elección de las tres fábulas sobre el tiempo que ocupan nuestro último capítulo. Pero tenemos razones para dudar que la novela se deje clasificar en una taxonomía *homogénea* de los géneros narrativos. ¿No es la novela un género antigénero, que por eso mismo hace imposible la concentración del modo diegético y del dramático en el término comprensivo de relato de ficción? Semejante argumento recibe un refuerzo impresionante del estudio que Bajtín consagra a la epopeya y a la novela en el libro de ensayos dedicado a *L'imagination dialogique*. La novela, según Bajtín, escapa a toda clasificación homogénea porque no se pueden colocar, en el mismo conjunto, géneros, de los

que la epopeya es el ejemplo perfecto, que han agotado su recorrido, y el *único* género que nació tras la creación de la escritura y del libro, único que no sólo prosigue su desarrollo, sino que renuncia continuamente su propia identidad. Antes de la novela, los géneros de formas fijas tendían a reforzarse mutuamente y a formar así un todo armonioso, un conjunto literario coherente, accesible, por lo tanto, a una teoría general de la composición literaria. La novela, al desordenar los otros géneros, deshace su coherencia global.

Tres rasgos, según Bajtín, impiden colocar la epopeya y la novela en una categoría común. En primer lugar, la epopeya sitúa la historia de su héroe en un "pasado perfecto", para emplear la expresión de Hegel, un pasado sin vínculo con el tiempo del narrador (o del cuentista) y de su público. Además, este pasado absoluto no está unido al tiempo de la recitación más que a través de las tradiciones nacionales que son objeto de una reverencia exclusiva de toda crítica y, por ello, de cualquier cambio. Finalmente y, sobre todo, la tradición aísla el mundo épico y sus personajes, convertidos en héroes de la esfera de la experiencia colectiva y personal de los hombres de hoy. La novela, en cambio, nació de la supresión de esta *distancia épica*. Y, principalmente, bajo la presión de la risa, de lo ridículo, de lo "carnavalesco" y más generalmente de las expresiones de lo cómico serio —que culmina en la obra de Rabelais, tan brillantemente celebrada por el propio Bajtín—, la distancia épica cedió el sitio a la contemporaneidad basada en el reparto del mismo universo ideológico y lingüístico, que caracteriza la relación entre el escritor, sus personajes y su público en la época del desarrollo de la novela. En una palabra: esta supresión de la distancia épica es la que opone decididamente la literatura popular a todo el resto de la literatura de clases "elevadas".

¿Esta oposición global entre epopeya y novela hace inútil un análisis como el nuestro, que pretende agrupar en el título general de relato de ficción a todas las obras que, de una manera o de otra, intentan crear una *mimesis de la acción*? No lo creo. Por lejos que se lleve la oposición entre literatura "elevada" y literatura "popular", por profundo que se abra el abismo que separa la distancia épica y la contemporaneidad entre el escritor y su público, no se anulan los rasgos generales de la ficción. La epopeya antigua no dejaba de ser, tanto como la novela moderna, una crítica de los límites de la cultura contemporánea, como ha demostrado

James Redfield a propósito de la *Iliada*. Inversamente, la novela moderna no pertenece a su tiempo más que a costa de otro tipo de distancia: la de la propia ficción. Por eso los críticos contemporáneos, sin negar la originalidad de la novela, pueden seguir caracterizándola, como Goethe y Schiller en su famosa obra común, y Hegel en la *Fenomenología del espíritu* y en la *Estética*, como una forma (“baja” si se quiere) de la épica, y distribuyendo la literatura —la *Dichtung*— entre lo épico, lo dramático y lo lírico. Es cierto que el final de la distancia épica marca un corte entre lo mimético “elevado” y lo mimético “bajo”; pero hemos aprendido, con Northrop Frye, a mantener esta distinción en el interior del universo de la ficción. Que los personajes nos sean “superiores”, “inferiores” o “iguales” —observaba Aristóteles—, no dejan de ser, con igual razón, los *agentes de una historia imitada*. Por eso la novela no ha hecho más que hacer infinitamente más complejos los problemas de construcción de la trama. Hasta se puede afirmar, sin paradoja, con el apoyo de Bajtín por otra parte, que la representación de una realidad en plena transformación, la pintura de personalidades inacabadas y la referencia a un presente mantenido en suspenso, “sin conclusión”, exigen mayor disciplina formal por parte del creador de fábulas que por parte del narrador de un mundo heroico portador de su perfección interna. Ni siquiera me limito a este argumento defensivo.

Sostengo que la novela moderna exige de la crítica literaria mucho más que una formulación más refinada del principio de *síntesis de lo heterogéneo*, por el que definimos formalmente la construcción de la trama; engendra, además, el *enriquecimiento* de la propia idea de acción, proporcional al de la noción de trama. Si ha parecido que nuestros dos últimos capítulos se alejaban de la *mimesis de la acción*, en el sentido estricto del término, en beneficio de la *mimesis del personaje*, para desembocar, según la expresión de Dorrit Cohn, en la *mimesis de la conciencia*, la desviación de nuestro análisis no es más que aparente. La novela contribuye precisamente a un auténtico enriquecimiento de la idea de acción. En último término, el “monólogo narrado”, a lo que se reduce el episodio de “Penélope”, con que concluye el *Ulises* de Joyce, es la mejor ilustración de que decir es también hacer, aunque el decir se refugie en el discurso sin voz de un pensamiento mudo que el novelista no vacila en *narrar*.

Queda por completar este primer balance, confrontando las

conclusiones de nuestro estudio de la configuración del tiempo en la narración, con las que hemos obtenido, al final del primer volumen, concernientes a la configuración del tiempo por la narración histórica.

Diré, en primer lugar, que los dos análisis consagrados, respectivamente, a la configuración en la narración histórica y a la configuración en el relato de ficción han mostrado un riguroso paralelismo y constituyen las dos vertientes de una misma investigación, aplicada al arte de componer, que hemos colocado, en la primera parte, bajo el nombre de *mimesis* II. Así se ha suprimido una de las restricciones que afectaban a nuestros análisis de la narración histórica. En lo sucesivo, todo el campo narrativo está abierto a nuestra reflexión. Al mismo tiempo se llena una grave laguna de los estudios consagrados corrientemente a la narratividad: historiografía y crítica literaria son convocadas juntas, e invitadas a reconstituir unidas una gran narratología, donde se reconocerá un derecho igual al relato histórico y al de ficción.

Tenemos varias razones para no sorprendernos de la congruencia entre el relato histórico y el de ficción en el plano de la configuración. No nos detendremos en la primera de estas razones: el hecho de que los dos modos narrativos están precedidos por el uso de la narración en la vida cotidiana. En efecto, la mayor parte de nuestra información sobre los acontecimientos del mundo se debe al conocimiento de oídas. Así, el acto —si no el arte— de *narrar* forma parte de las mediaciones *simbólicas* de la acción que hemos atribuido a la precomprensión del campo narrativo y colocado bajo el nombre de *mimesis* I. En este sentido se puede decir que todas las artes de la narración, y de modo eminente las que han nacido de la escritura, son imitaciones de la narración, tal como se practica ya en las transacciones del discurso ordinario.

Pero esta procedencia común del relato histórico del de ficción no podría preservar por sí sola el parentesco de los dos modos narrativos hasta en sus formas más elaboradas: la historiografía y la literatura. Debe adelantarse una segunda razón de esta constante congruencia: la parcelación del campo narrativo sólo es posible en la medida en que las operaciones configuradoras empleadas en ambos campos puedan medirse por el mismo patrón; este patrón común ha sido, para nosotros, la *construcción de la trama*. A este respecto, no es sorprendente que hayamos encontrado

en el relato de ficción la operación configuradora con la que había sido confrontada la explicación histórica, ya que las teorías narrativistas presentadas en la segunda parte se fundaban en el traslado de las categorías literarias de la construcción de la trama al campo de la narración histórica. En este sentido, no hemos hecho más que devolver a la literatura lo que la historia había tomado de ella.

Esta segunda razón, a su vez, sólo tiene valor si las transformaciones del modelo simple de construcción de la trama recibida de Aristóteles conserva un parentesco perceptible hasta en sus expresiones más divergentes. El lector observará, a este respecto, una gran semejanza entre las tentativas perseguidas separadamente en los dos campos narrativos para dar a la idea de construcción de la trama una extensión más amplia y una comprensión más fundamental que las del *mythos* aristotélico, tributario de la interpretación de la tragedia griega. Se han adoptado como hilo conductor de estas tentativas distintas las mismas nociones de *síntesis temporal de lo heterogéneo* y de *concordancia discordante*, que trasladan el principio formal del *mythos* aristotélico más allá de sus representaciones particulares en géneros y tipos literarios muy determinados, para dejarse trasponer sin precaución de la literatura a la historia.

La razón más profunda de la unidad del concepto de *configuración narrativa* depende, finalmente, del parentesco entre los métodos de derivación invocados por ambas partes para explicar la especificidad de las nuevas prácticas narrativas aparecidas tanto en el campo historiográfico como en el del relato de ficción. En lo que concierne a la historiografía, no se han olvidado las reservas con las que hemos acogido las tesis narrativistas, que hacían de la historia una simple especie del género *story*, ni la preferencia que hemos dado al largo camino del "cuestionamiento regresivo", tomado de la *Krisis* de Husserl. Así habíamos podido hacer justicia al nacimiento de una *racionalidad* nueva en el campo de la explicación histórica, preservando, por esta génesis de sentido, la subordinación de la racionalidad histórica a la *inteligencia narrativa*. Tampoco se han olvidado las nociones de cuasi trama, de cuasi personajes y de cuasi acontecimiento, por las que hemos intentado adoptar los nuevos modos de configuración histórica al concepto formal de trama, tomado en el sentido amplio de *síntesis temporal de lo heterogéneo*.

Los dos primeros capítulos de la tercera parte concurren a la misma generalización del concepto de trama bajo el control de la idea de *síntesis temporal de lo heterogéneo*. Examinando, en primer lugar, el régimen de tradicionalidad que caracteriza al desarrollo de los géneros literarios que atañen a la narratividad, hemos explorado los recursos de desviación permitidos por el principio formal de configuración narrativa, y hemos terminado con la apuesta de que, pese a los signos premonitorios del cisma que amenaza al mismo principio de formalización narrativa, este principio logrará encarnarse en nuevos géneros literarios, capaces de garantizar la perennidad del acto inmemorial de narrar. Pero el paralelismo más estrecho entre la epistemología de la explicación histórica y la de la gramática narrativa lo hemos podido observar en el examen de los intentos hechos por la semiótica narrativa para reformular las estructuras de superficie de las narraciones con arreglo a las estructuras profundas. Nuestra tesis ha sido la misma en los dos casos: siempre una defensa de la prelación de la inteligencia narrativa sobre la racionalidad narratológica. Así se hallaba confirmado el carácter universal del principio formal de configuración narrativa en la medida en que aquello a lo que la inteligencia hace frente es la construcción de la trama, tomada en su formalidad máxima: la síntesis temporal de lo heterogéneo.

Acabo de insistir sobre la homología, desde el punto de vista epistemológico, entre nuestros análisis de las operaciones de configuración en el plano de la narración histórica y en el del relato de ficción. Es lícito ahora hacer hincapié en las disimetrías, que sólo encontrarán una elucidación completa en la cuarta parte, cuando suprimamos el paréntesis que hemos impuesto al problema de la *verdad*. Si es este problema el que, en último término, distingue la historia, en cuanto narración verdadera, de la ficción, la disimetría que afecta al poder que tiene la narración de refigurar el tiempo (es decir, según nuestra convención terminológica, la tercera relación mimética de la narración con la acción) se anuncia ya en el plano mismo en que, como acabamos de recordar, el relato de ficción y la narración histórica ofrecen la mayor simetría, es decir, en el plano de la configuración.

Hemos podido desatender esta disimetría al recordar los resultados más notables de nuestros estudios paralelos de la narración histórica y de la de ficción, en la medida en que, al hablar de configuración del tiempo por la narración, hemos hecho hincapié

principalmente en el *modo de inteligibilidad*, al que puede aspirar el poder configurador de la narración, más que en el *tiempo*, que es su propósito.

Pero, por razones que sólo se manifestarán posteriormente, el relato de ficción es más rico en informaciones sobre el tiempo, en el plano mismo del arte de componer, que la narración histórica. No es que ésta sea de una pobreza extrema al respecto: nuestras discusiones sobre el acontecimiento, y más precisamente nuestras observaciones finales sobre el retorno del acontecimiento mediante rodeo de la larga duración, han presentado el tiempo de la historia como un campo suficientemente amplio de variaciones para obligarnos a crear la noción del cuasi acontecimiento. Sin embargo, restricciones que sólo podremos explicar en la cuarta parte hacen que las diversas duraciones consideradas por los historiadores obedezcan a leyes de engarce que, pese a diferencias cualitativas innegables, relativas al ritmo, al *tempo* de los acontecimientos, hacen muy homogéneas estas duraciones y sus ritmos correspondientes. Por eso el orden de los capítulos de la segunda parte no señalaba ninguna progresión importante en la aprehensión del tiempo. No sucedió igual con la configuración del tiempo por el relato de ficción. Se han podido organizar los cuatro capítulos con arreglo a una captación cada vez más rigurosa de la temporalidad narrativa.

En el primero no se trataba aún más que de los aspectos temporales vinculados al estilo de tradicionalidad de la historia de los géneros literarios que atañen a la narración. Así hemos podido caracterizar un tipo de identidad transhistórica, pero no intemporal, de la operación de configuración por el encadenamiento de las tres nociones de innovación, perennidad y decadencia, cuyas implicaciones temporales son claras. El segundo se ha adentrado más en el problema del tiempo, en ocasión del debate entre la inteligencia narrativa y la racionalidad narratológica, en la medida en que ésta reivindica para los modelos de la gramática profunda de la narración una *acronía* de principio, respecto de la cual la *diacronía* de las transformaciones, manifestada en la superficie de la narración, reviste un carácter derivado y no esencial. A esto hemos opuesto el carácter originario del proceso temporal inherente a la construcción de la trama respecto de la inteligencia narrativa, que nosotros vemos simulada por la racionalidad narratológica. Pero con el estudio de los "juegos con el tiempo", en el tercer ca-

pítulo, es donde nos pareció que el relato de ficción desplegaba por vez primera recursos que la narración histórica parece impedida a explotar, por razones que, una vez más, no podían aclararse en este estadio de nuestra investigación. Sólo con el relato de ficción el hacedor de tramas multiplica las distorsiones permitidas por el desdoblamiento del tiempo entre tiempo empleado en narrar y el de las cosas narradas; desdoblamiento a su vez instaurado por el juego entre la enunciación y el enunciado en el transcurso del acto de narración. Todo acontece como si la ficción, al crear mundos imaginarios, abriese a la manifestación del tiempo un camino ilimitado.

Hemos dado el último paso en dirección a la especificidad del tiempo de ficción en el último capítulo, consagrado a la noción de experiencia de ficción del tiempo. Por experiencia de ficción hemos querido significar una manera virtual de habitar el mundo proyectado por la obra literaria en virtud de su poder de auto-trascendencia. Este capítulo es simétrico del que habíamos consagrado en la segunda parte a la intencionalidad histórica. La disimetría de la que hablamos ahora acompaña con gran exactitud la simetría entre la narración histórica y la de ficción en el plano de la estructura narrativa.

¿Significa esto que hemos superado la frontera, tanto del lado de la ficción como del de la historia; que hemos trazado desde el comienzo entre el problema del sentido y el de la referencia, o mejor, como nos gusta decir, entre el problema de la configuración y el de la refiguración? No lo creemos. Aunque debamos confesar que, en este estadio, el problema de la configuración padece la fuerte atracción del problema de la refiguración —y esto, en virtud de la ley general del lenguaje: *lo que* decimos es regido por la expresión *a propósito de lo cual* lo decimos—, afirmamos con igual fuerza que la frontera entre configuración y refiguración no está salvada todavía, mientras el mundo de la obra siga siendo una trascendencia immanente al texto.

Esta ascesis del análisis tiene su contrapartida en otra comparable que habíamos practicado en la segunda parte, al disociar las características epistemológicas del acontecimiento histórico de sus características ontológicas, de las que trataremos en la cuarta parte a propósito de la *realidad* del pasado histórico. Por lo tanto, así como nos habíamos abstenido de zanjar la cuestión de la referencia del acontecimiento histórico al pasado efectivo, dejamos

en suspenso el poder que tiene el relato de ficción de *descubrir* y de *transformar* el mundo efectivo de la acción. En este sentido, los estudios que hemos consagrado a tres fábulas sobre el tiempo preparan, sin efectuarla, la transición de los problemas de configuración narrativa a los de refiguración del tiempo por la narración, que serán objeto de la cuarta parte. En efecto, el umbral entre ambos problemas sólo se salva cuando el mundo del texto es confrontado con el del lector. Sólo entonces la obra literaria adquiere un significado en el sentido pleno del término, en la intersección del mundo proyectado por el texto y del mundo de vida del lector. Esta confrontación exige, a su vez, el paso por una teoría de la lectura, en la medida en que ésta constituye el lugar privilegiado de la intersección entre el mundo imaginario y el efectivo. Por lo tanto, sólo más allá de la teoría de la lectura, propuesta en uno de los últimos capítulos de la cuarta parte, el relato de ficción podrá hacer valer sus derechos a la verdad, a costa de la reformulación radical del problema de la verdad, según el poder que tiene la obra de arte de descubrir y transformar el quehacer humano; igualmente, sólo más allá de la teoría de la lectura, la contribución del relato de ficción a la refiguración del tiempo podrá entrar en oposición y en composición con el poder que tiene la narración histórica de expresar el pasado efectivo. Si nuestra tesis sobre el controvertido problema de la referencia en el orden de la ficción tiene alguna originalidad, es en la medida en que no separa la pretensión a la verdad del relato de ficción de la pretensión a la verdad en la narración histórica, e intenta comprender a la primera en función de la segunda.

Por lo tanto, el problema de la refiguración del tiempo por la narración sólo se llevará a su término cuando estemos en condiciones de entretrejer los objetivos referenciales respectivos de la narración histórica y de la de ficción. El análisis de la experiencia ficticia del tiempo habrá marcado, al menos, un cambio decisivo hacia la solución del problema que constituye el horizonte de toda nuestra investigación, haciendo pensar algo como un *mundo del texto*, a la espera de su complemento, el *mundo de vida del lector*, sin el cual es incompleta la significación de la obra literaria.



Los contenidos de este libro pueden ser reproducidos en todo o en parte, siempre y cuando se cite la fuente y se haga con fines académicos y no comerciales

Configuración del tiempo en el relato de ficción, segundo volumen de la trilogía de Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, contiene un excelente análisis de la narrativa actual. Se trata de la segunda prueba a la que el autor somete su tesis central de la estructura temporal de la experiencia humana.

El análisis pretende mostrar en qué consiste la configuración del tiempo en el relato de ficción. Partiendo de las metamorfosis de la trama, estudia los modelos de lógica de la narración propuestos por el estructuralismo en sus diversas modalidades, pasa después a los juegos con el tiempo suscitados por la dialéctica enunciación/enunciado para culminar en los relatos de ficción que abren mundos imaginarios que permiten una peculiar experiencia del tiempo.

Tiempo y narración, vol. II, está consagrado a poner a prueba la teoría de la narrativa expuesta en la primera parte, ya no en la región del *relato histórico* sino, esta vez, en la del *relato de ficción*.

El diálogo del autor con historiadores y narratólogos deja abierto el horizonte para plantear y afrontar el tema que será objeto del tercer volumen de la trilogía y hacia el que converge la tesis central que la atraviesa: la estructura temporal de la experiencia humana.

La amplia producción filosófico-literaria de Ricoeur es una de las más rigurosas y trascendentales de los últimos cincuenta años. Siglo XXI incluye en su catálogo: *Freud: una interpretación de la cultura*; *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*; *Sí mismo como otro* y *Lecturas I y II*.

ISBN 968-23-1967-6



siglo
veintiuno

